Theodor Storms Erzählung

„Aquis Submersus"

Von

Dr. Thea Müller

Marburg
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung ⟨G. Braun⟩
1925

Lub.
Harr.
3-4-1929

Dem Gedächtnis der Eltern

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1–3
Grundmotiv und Inhalt	4–7
Erster Hauptteil: Entstehungsgeschichte	8—52
„ „ Allgemeiner Teil	8—33
Wesens-Grundzüge	8—17
Weltbild	17–27
Eingliederung der Erzählung in die Entwicklung der Novellistik	28—31
„Poetische Muster“	31—33
Entstehungsgeschichte: Besonderer Teil	34—52
Literarische Vorbilder	34—40
Quellen, Anregungen, Erlebnisse	40–52
Zweiter Hauptteil: Würdigung des fertigen Werks	53–84
Gedankengehalt der Erzählung	53—66
Grundmotiv und Idee	53—56
Tragik und Schuld	56—63
Symbolik	63—66
Charaktere	66—76
Handlung	76—82
Schilderung des Zuständlichen	82—84
Dritter Hauptteil: Stil-Untersuchung	85—108
Allgemeines	85
Allgemeine Eigenschaften des Stils	86—99
Anschaulichkeit	86—97
Elemente des Gehörssinns	86- 90
Dialoge	90—93
Elemente des Gesichtssinns	93—95
Elemente des Geruchs und Geschmacks	95—96
Mimische Elemente	96—97
Breite und Knappheit	97–98
Das Imaginäre	98—99
Besondere Eigenschaften des Stils	100–108
Bild und Vergleich	100–101
Beseelung	101—102
Abkürzung und Hervorhebung	103
Umschreibung, Sinnbildliche Wendungen	104
Archaisierende Elemente des Sprachstils	104—108
Schlußwort	109—110

Literaturverzeichnis.

Storms Werke, her. v. Th. Hertel, 6 Bde.
Meyers Klassikerausgaben, Leipzig und Wien.

Theodor Storms sämtliche Werke in 8 Bänden,
her. v. Albert Köster, Leipzig 1920.

Theodor Storms sämtliche Werke in 12 Bänden
Neue Ausgabe, Braunschweig 1909.

Theodor Storm: Briefe an seine Braut
her. v. Gertrud Storm, Sämtl. Werke Bd. 9, Braunschweig 1915.

Theodor Storm: Briefe an seine Frau
her. v. Gertrud Storm, Sämtl. Werke Bd. 10, Braunschweig 1915.

Theodor Storm: Briefe an seine Kinder
her. v. Gertrud Storm, Sämtl. Werke Bd. 11, Braunschweig 1915.

Theodor Storm: Briefe in die Heimat
her. v. Gertrud Storm, Berlin 1907.

Theodor Storm: Briefe an Friedrich Eggers
her. v. Wolfgang Seidel, Berlin 1911.

Theodor Storm: Briefe an seine Freunde Hartmut Brinkmann u. Wilh. Petersen,
her. v. Gertrud Storm, Sämtl. Werke Bd. 12, Braunschweig 1917.

Storm-Heyse: Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm,
her. v. Georg Plotke, München 1917.

Storm-Keller: Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm u. Gottfried Keller,
her. u. erläutert v. Albert Köster, Berlin 1904.

Storm-Mörike: Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Ed. Mörike,
her. v. W. Rath, Stuttgart o. J.

Storm-Kuh: Briefwechsel zwischen Theodor Storm und E. Kuh, Veröffentl. v.
Paul R. Kuh, Westermanns Monatshefte, 34. Jahrgang, 67. Band,
1890—91.

Ernst Esmarch: Aus Briefen Th. Storms.
Monatsblätter f. deut. Literatur VII, Leipzig 1902.

Theodor Fontane: Von Zwanzig bis Dreißig,
Autobiogr. Ges. Werke, II. Serie, Bd. 3.

Wilhelm Jensen: Heimat-Erinnerungen II. Velhagen und Klasings Monatshefte. 14. Jahrgang, Heft 11, 1900.

H. Bracher: Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer u. Th. Storm. Leipzig 1909.

W. Dreesen: Romantische Elemente bei Storm. Diss. Dortmund 1905.

H. Eichentopf: Storms Erzählungskunst in ihrer Entwicklung. Beitr. z. deut. Lit.-Wissenschaft, her. v. E. Elster. Marburg 1909.

E. Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. I u. II. Halle 1897, 1911.

Ottocar Fischer: Das Problem der Erinnerung. Liter. Echo, 13. Jahrgang, 1910—11.

K. Gratopp: Volkspoesie und Volksglaube in den Dichtungen Th. Storms. Diss. Rostock 1917.

Paul Heyse: Erinnerungen und Bekenntnisse Bd. II. Berlin 1900.

E. Krey: Das Tragische bei Th. Storm. Diss. Marburg 1914.

W. Lobsien: Die erzählende Kunst in Schleswig-Holstein von Th. Storm bis zur Gegenwart. Altona 1908.

Georg von Lukacz: Die Seele und die Formen. Essays. Berlin 1911.

Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, Berlin 1922.
„ „ Rede und Antwort, Berlin 1922.

C. Meyer: Die Technik der Gestaltendarstellung in den Novellen Th. Storms. Kiel 1907.

Richard M. Meyer: Die Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1912.

Karl Müllenhoff: Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg. Kiel 1845.

Bruno Peyn: Th. Storms lyrisches Schaffen. Diss. Marburg 1913.

F. Posselt: Die kirchliche Kunst in Schleswig-Holstein. Zts. d. Vereins f. Schlesw.-Holst.-Lauenburg. Geschichte. Bd. XI, Kiel 1889.

W. Reitz: Die Landschaft in Th. Storms Novellen. Bern 1913.

E. Riemann: Th. Storms Bemerkungen zur Theorie der Novelle und die Entwicklung seiner Novellistik. Studien z. Lit.-Gesch., Leipzig 1912.

Therese Rockenbach: Th. Storms Chroniknovellen.
Braunschweig 1916.

R. Schapire: Aus Briefen Th. Storms an Hans Speckter. Zts. f. Bücherfreunde.
Neue Folge II, 1910.

Paul Schütze: Theodor Storm. Sein Leben und seine Dichtung.
her. v. Edmund Lange. Berlin 1911.

E. Schmidt: Theodor Storm. „Charakteristiken" 1. Reihe.
Berlin 1902.

W. Seidel: Die Natur als Darstellungsmittel in den Erzählungen Th. Storms.
Diss. München 1911.

A. Stern: Theodor Storm. Studien z. Lit. d. Gegenwart.
Dresden 1905.

Gertrud Storm: Th. Storm. Ein Bild seines Lebens. Bd. I. u. II.
Berlin 1912, 1913.

Storm-Gedenkbuch Herausgegeben v. Fr. Düsel.
Braunschweig 1917.

E. Volkelt: Aesthetik des Tragischen. 2. Aufl.
München 1905.

Stefan Zweig: Drei Meister (Balzac, Dickens, Dostojewsky)
Leipzig 1922.

J. Freiherr von Eichendorff: Sämtliche Werke. 6 Bde.
Leipzig 1864.

E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke,
her. v. Georg von Maassen.

J. Laß: Sammelung einiger Husumischer Nachrichten von Anno 1089 bis Anno 1700.
Flensburg 1750.

J. Laß: Fortsetzung der Sammelung einiger Husumischer Nachrichten,
Zweyter Fortsetzung 8 Stücke. Flensburg 1752.

Einleitung.

Eine Untersuchung über eine Dichtung Theodor Storms findet einen ziemlich hohen Stand der Forschung vor:

Grundlegend für biographisches und allgemein kritisches Material ist immer noch das in Einzelheiten allerdings sehr veraltete Buch von Paul Schütze. Seit 1913 ist es durch das natürlich sehr stark persönlich gefärbte Lebensbild, das die Tochter des Dichters verfaßte, ergänzt worden. Auf dem reichlichen Briefmaterial fußend, das mit der Hundertjahrsfeier von Storms Geburtstag, 1917, überall der Forschung neue Gesichtspunkte erschloß, erschienen im Anschluß an Neuausgaben der Werke in den Jahren 1918 und 1920 von der Hand Albert Koesters und Theodor Hertels zwei biographische Skizzen, die die vorhergenannten Biographien grundlegend ergänzen. Sie bieten zugleich unter neuen Gesichtspunkten eine Übersicht über Schaffen und Entwicklung des Dichters und in Anmerkungen viel kritisches Material. An allgemeiner Kritik der Dichtung Theodor Storms sind immer noch sehr brauchbar die Aufsätze von Erich Schmidt, von Biese und Stern. Neue Gesichtspunkte der Betrachtung erschloß der feinsinnige Essay von Georg von Lukacz. Das Storm-Gedenkbuch von 1917 stellte eine Reihe von Einzel-Aufsätzen buntgemischten Inhalts zusammen. Über Storms Lyrik, die den Ausgangspunkt seines gesamten Schaffens bildet, ist die 1913 erschienene Dissertation von Peyn immer noch an erster Stelle zu nennen. Aufschluß

über des Dichters Verhältnis zur Romantik gewährt die Arbeit von W. Dreesen.

Am reichsten ist die Literatur über die Novellistik: Die Untersuchungen von Eichentopf (1908) und Else Riemann (1912) ziehen die ganze Entwicklung in Betracht; Bracher behandelt speziell die Form der Rahmenerzählung, Ottocar Fischer die der Erinnerungsnovelle.

Über die Entwicklung der Tragik in Storms Dichtung gibt die Dissertation seines Enkels Enno Krey Aufschluß. Das Verhältnis des Dichters zu Natur und Landschaft erhellen die Arbeiten von Reitz und Seidel. Zu den Elementen von Volkspoesie und -aberglauben in Storms Novellistik bringt die Untersuchung von Gratopp viel Material. Einzelheiten der Gestaltendarstellung behandelt Meyer. Grundlegende und sehr feine Urteile über den Stil und seine Entwicklung finden sich bei Koester, der in den „Prolegomena" sämtliche Abweichungen, Änderungen, Zusätze der Handschriften und Drucke zusammenstellt und überaus gründlich erklärt und bespricht. Feinsinnige Ausblicke über Stilprobleme überhaupt unter weitgehender Berücksichtigung von Storms Kunst bieten die kritischen Schriften von Thomas Mann.

Unter der Betrachtung einzelner Formen von Storms Erzählungskunst wurde eine Arbeit noch nicht erwähnt, die sich naturgemäß mit manchen Zügen der vorliegenden Untersuchung berühren muß: die Abhandlung über „Theodor Storms Chroniknovellen" von Therese Rockenbach. Sie erschien, als der erste Versuch der vorliegenden Arbeit abgeschlossen war; das begründet meinen Verzicht auf Manches, was inzwischen in der Rockenbach'schen Untersuchung ausführlich behandelt worden ist [1]). So reizvoll beispielsweise die Aufgabe gewesen wäre, einer Geschichte der chronikalischen Erzählung innerhalb der deutschen Novellistik nachzugehen und Storms Stellung innerhalb

1) Das Verhältnis meiner Arbeit zu der von Th. Rockenbach, wie überhaupt die Wertung der vorstehend aufgeführten Literatur, ergibt sich aus dem Laufe der Untersuchung selbst.

dieser Sonderform aufzusuchen, so wurde doch aus dem eben erwähnten Grunde dieser Versuch unterlassen. Nur die Definition der Chroniknovelle als einer Dichtung, die eine in vergangenen Jahrhunderten spielende Handlung derart aufbaut, daß Stil und Technik in der Art einer Chronik oder einer chronikmäßigen Vorlage wirken, mag hier noch einmal angedeutet werden. Von Storms chronikalischen Novellen ist „Aquis Submersus“ die erste; sie ist eine Manuskript-Erzählung wie „Renate“, eingegliedert in einen Rahmen, in dem der Dichter selbst das Wort nimmt.

Grundmotiv und Inhalt der Erzählung.

„Aquis Submersus", — diese Erzählung voll „herber Süße und reinster Mannhaftigkeit des Schmerzes" [1]) versetzt den Leser zurück in das Schleswig-Holstein des ausgehenden siebenzehnten Jahrhunderts. Aus den in jener Zeit der Verwüstung nach zermürbend langem Kriege so scharf geschiedenen Ständen: Adel, Geistlichkeit, Bürgertum, heraus treten uns Lebensschicksale voll ergreifenden Leides entgegen; aus der Verschiedenheit eben dieser Stände entspringt dem Dichter das Grundmotiv: Der Künstler und Bürgerliche gewinnt das Herz des adelig geborenen Mädchens, mit dem er eine sonnige Kindheit verlebt. Im Kampf um ihr Glück treiben Zufall und Not die Beiden in bitterseliger Sommernacht zusammen, um sie augenblicklich wieder auseinanderzureißen. Nach Jahren voller Siechtum und Lebenskampf findet der Maler die Geliebte, Verlorene, schmerzlich Gesuchte als Weib eines Anderen, der ihr aufgezwungen wurde. In der Selbstvergessenheit ihres traurigen und seligen Wiederfindens ertrinkt ihr Kind, das letzte Zeugnis kurzen Glückes. Fortan lebt Johannes einsamer Erinnerung, vergessen von Mit- und Nachwelt: in tiefen Wassern versank ihm Glück und Ruhm. Seine Lebensgeschichte aber ist diese:

Nachdem er in Amsterdam bei dem Meister Bartholomäus van der Helst seine künstlerische Ausbildung beendet hat, kehrt der junge Maler in sein holsteinisches Heimatsdorf zurück, wo ihm sein Gönner, seines frühverstorbenen Vaters Freund und sein ehemaliger Vormund, der gütige, alte Herr Gerhardus, in seinem nahegelegenen Schlosse ein immerwährendes Heimatsrecht geboten hatte. Johannes findet aber den alten Herrn tot

1) Briefwechsel mit Heyse I, S. 123.

in der Kapelle aufgebahrt; die Herrschaft liegt in den Händen seines ihm sehr unähnlichen, jähzornigen Sohnes Wulf, der eben seine einzige Schwester Katharina gegen ihren Willen mit seinem ihr verhaßten Freunde, dem wüsten Kurt von der Risch, verlobt hat. Johannes soll das Bildnis der armen Braut malen; nach adeliger Sitte muß es statt ihrer im Hause bleiben. Schon am Sarge, später in den Stunden des Alleinseins im Bildersaal, klagt das Mädchen dem Jugendfreunde sein Leid und bittet ihn, mit dem sie von Kindheit an tiefe Zuneigung verband, um einen Botengang zu einer Verwandten, von der sie Rat und Hilfe erhofft. Über solchen Gesprächen wird es beiden klar, daß sie im Leben nicht mehr voneinander lassen können. Unter einem Vorwande reitet Johannes fort, um den Brief zu überbringen, der der Geliebten eine vorläufige Zuflucht sichern soll. Im Dorfkrug rastend, findet der Maler bei der Heimkehr die beiden Junker, die ihn seines bürgerlichen Standes wegen verachten. Durch Zufall erfahren sie, daß er Katharinens Bote gewesen. Es kommt zum Wortwechsel und Kampf: der von der Risch sucht dem Maler den Brief zu entreißen, Wulf hetzt seine Bluthunde auf ihn: da entflieht er in rasendem Lauf. Als er den Garten des Schlosses erreicht, sind ihm die Hunde auf den Fersen; in Todesangst erklimmt er den dicken Stamm des Efeus am Turm: ein Fenster klingt, eine Hand hilft ihm hinein; als er zu sich kommt, steht er im Gemach der Geliebten. In der gleichen Nacht wird sie sein eigen. Ein Fetzen seines Mantels, am Gezweig hängengeblieben, verrät ihn. Als er am anderen Morgen bei Katharinas Bruder in ehrlichen und tapferen Worten um sie werben will, reißt Wulf in heißem Jähzorn die Reiterpistole vom Tisch und verwundet ihn schwer. Wochen vergehen, bis der Todwunde im Dorfkrug zu neuem Leben erwacht: fruchtlos bleiben seine Versuche, die Geliebte wiederzusehen. Da eilt er nach Holland, um sich so rasch wie möglich die Mittel zu erwerben, ein Heim für sie zu bereiten. Als ihm das endlich gelungen und als er heimkommt, ist Katharina verschollen: er findet sie nicht, niemand gibt ihm Kunde. Der von Sorge Zermürbte und Umgetriebene sucht Ablenkung und Trost in

seiner Kunst. Der Auftrag, ein Predigerbildnis zu malen, führt ihn in ein Dorf in der Nähe der Stadt, wo er bei seinem Bruder Unterkunft gefunden hat. Während der Arbeit am Bilde des finsteren Predigers spielt dessen Söhnchen um ihn herum. Es ist ein zartes Kind von etwa vier Jahren, und sein Anblick greift dem Maler auf unerklärliche Weise ans Herz. Eines Tages, als er, getrieben vom Ekel über das bevorstehende Schauspiel einer Hexenverbrennung, in der Morgenfrühe zum Dorfe hinauswandert, findet er im Pfarrgarten das Kind an einem Teiche spielend. In der Nähe hört er die Stimme der Mutter, jener jungen Pfarrfrau, die so eingezogen lebt, daß nur vage Gerüchte von ihr bekannt sind. Johannes hat sie niemals zu Gesicht bekommen, aber nun ergreift ihn furchtbare Ahnung: von innerer Gewalt gezogen, geht er der Stimme nach. Aus den Uferweiden hervor tritt eine Gestalt — — es ist die verlorene Geliebte. Sie hat des Pfarrers Frau werden müssen, man gab ihm die Stelle dafür und er ihrem Kinde den ehrlichen Namen. In unendlichem Weh einander umfangend stehen die beiden Menschen, in Schmerz und Seligkeit versunken, inzwischen aber ertrinkt das am Weiher spielende Kind. Lautlos glitt es in das dunkle Wasser, kampflos löschte das zarte Leben aus: erst als Johannes, dessen Armen sich die Verzweifelte entwunden hat, eben wieder die Küsterei betritt, gellt der Schrei der armen Mutter zu ihm herüber und verkündet ihm, was die Geschwätzigkeit eines alten Weibes ihm dann ahnungslos, in aufgeregten Worten, in die Ohren schreit: das Maß seines Leides ist voll. Der das Totenbild seines eigenen Kindes malt, ist ein gebrochener Mann. Sein Lebensglück ist dahin; dem Ruhme nachzujagen hat er keine Kraft mehr; namenlos gleitet er in die Vergessenheit. Was ihm aus dem Brausen der Brandung ins Herz tönte — *aquis submersus* —, ward Sinnbild seines Lebens und Schaffens. — Der Alternde hat seine eigene, düstere Lebensgeschichte aufgeschrieben; und diese Handschrift enthält das eben Berichtete. Um ihre beiden Teile schließt der Dichter noch einen Rahmen:

Er selbst ist in seiner Kinderzeit oft mit einem Schulkameraden zu dessen Elternhaus gewandert, um ausgiebige Ferienfreiheit zu ge-

nießen. Der Vater des Freundes war Pfarrer in einem Dorfe nördlich der *grauen Stadt.* Mehr als alle Jugendfreude in Haus und Garten fesselt den Knaben die mittelalterliche Dorfkirche, und im Innern derselben ziehen ihn mit dem *Reize des Geheimnisvollen* [1]) alte Bildnisse an: das Porträt eines finsteren Predigers mit schwarzem Barte, daneben vor allem *das unschuldige Bildnis eines toten Kindes, eines schönen, etwa fünfjährigen Knaben, der eine weiße Wasserlilie in seiner kleinen, bleichen Hand hielt.* Phantastisches Verlangen erfüllt das Kind, vom Leben und Sterben jenes anderen Kindes etwas zu erfahren; unaufhörlich rätselt es an dem Zusammenhang der beiden Bilder herum, denn einen solchen fühlt es dunkel. Kindliche Zähigkeit läßt den Jungen endlich Buchstaben in einer Ecke des Knabenbildes entdecken: nun bestürmt er den Vater des Freundes um Deutung, und als er den mutmaßlichen Sinn der Abkürzung A. S. als *aquis submersus* erfährt, ergänzt sein frisch erworbenes Latein die beiden übrigen Buchstaben ohne viel Besinnen mit *culpa patris.* Anklang findet er nicht mit seiner Meinung; Sinn und Zusammenhang scheinen dunkel bleiben zu sollen. Erst nach Jahren löst sich das Geheimnis: er sucht, längst erwachsen, für einen jungen Verwandten in der Vaterstadt ein Schülerquartier. Dabei findet er im Zimmer eines altertümlichen Hauses, im Schatten eines Schrankes hängend, ein altes Ölbild: es stellt einen ernst, aber milde blickenden alten Herrn dar in der Tracht des siebzehnten Jahrhunderts. Im Arm dieses Mannes ruht ein Kind; es ist tot, und der Dichter erkennt es wieder, auch hier hält es die weiße Wasserlilie in der kleinen, blassen Hand. Vom Urgroßonkel seiner *Möddersch* (Mutterschwester) stamme das Bild, berichtet der Hauseigentümer dem Fragenden; der sei ein Maler gewesen, und es seien auch *noch andere Siebensachen von ihm da* [2]). Und nun findet der Dichter in einem alten Kästchen, das ihm übergeben wird, vergilbte Blätter mit verblaßten Schriftzügen, und aus diesen Blättern liest er die Lebensgeschichte des Malers Johannes.

1) Hertel Bd. III, S. 18.
2) Hertel Bd. III, S. 22.

Erster Hauptteil:

Entstehungsgeschichte.

Allgemeiner Teil:

Wesens-Grundzüge.

So war ich denn wieder daheim in unserm Holstenlande — — mit diesen Worten beginnen jene Aufzeichnungen. Damit erklingt die Tonart, in der die Lebensmelodie des aus ihnen sprechenden Dichters bis zu Ende forttönt. Man kann kein Bild zeichnen von Theodor Storms Persönlichkeit, von seiner Weltanschauung, seiner künstlerischen Entwicklung, vom Werte des vorliegenden Werkes, wenn man nicht von dem ausgeht, worin die Wurzeln seiner Größe und die Ursprünge seiner Mängel verborgen liegen: von seinem Verhältnis zur Heimat. Storm ohne Husum — das ist undenkbar. Seine Briefe aus der Fremde sind nichts weiter als unaufhörliches Heimweh. Die Schönheit der weiten Welt, das Wandern nach ihren Wundern, das „Hinausweh" der Annette von Droste, die Beglücktheit des jungen Hebbel, der es auf dem Wege nach Paris und Rom nicht mehr begreifen kann, daß er zweiundzwanzig Jahre in Dithmarschen gesessen, — es wären ihm unverständliche Dinge gewesen. Freilich: die wehmütige Schönheit von Sanssouci ließ ihn nicht kalt und floß in ein reizendes Rokoko-Bildchen („Im Sonnenschein"), und Heiligenstadt vermittelte ihm tiefes Verständnis für die seiner Meer-Heimat fast fremden Wunder des Waldes; — aber was will das sagen gegenüber seinem ewigen Heimweh, das ihn nie verließ, nie eine reine Freude an der bunten Fremde aufkommen ließ, die ihm nichts bedeutete als Verbannung, bestenfalls ihm noch

wunderliche Odysseusfahrt [1]) war? — Zahllos sind die Zeugnisse seiner Briefe, seiner Verse, seiner Freunde vom Heimweh: aber nichts spricht erschütternder davon als die Frage, die er, sich mit schwer behaupteter Fassung unter seinen Lieben umsehend, an das Schicksal richtete, als ihm nach Jahren der Verbannung endlich der Weg „nach Hause" wieder offen war: *Wen von Euch soll ich dafür zum Opfer geben? — —* [2]). „Husumerei" nannte Fontane das und schoß spitze Wortpfeile danach, übermäßig spitze mitunter [3]), denen aber schließlich ein sehr richtiges Gefühl der Ablehnung so eng-bürgerlicher Art zugrundeliegt. Ihm, der seine märkische Heimat doch auch liebte, und der im Grunde seiner Seele doch auch bürgerlich gesinnt war, aber in einer freieren und lebensvolleren Art als sein „Tunnelgenosse", ihm paßte an Storm auch ein Anderes nicht, was schließlich in dessen eigensinniger und einseitiger Heimatliebe seine tiefsten Wurzeln hatte: das Fehlen jener „tapferen Modernität" [3]), die seinem eigenen, frischen und beweglichen Geiste zeitlebens eigen war. Fontane sieht alle Dinge in seinem Leben mindestens von zwei Seiten an, ist in hohem Alter noch jung genug, ganz moderne Erscheinungen wie Strindberg zu würdigen, ändert seine Ansichten über Staatsform und Stände noch in späten Jahren und verfolgt mit scharfen Augen jeden Windstoß, der in die Segel des Lebens fährt, auf welches Lebensgebiet sich das auch beziehen mag. Storm ist anders, ganz anders. Daß er die Augen so einseitig auf die Heimat gerichtet hatte, auf die kleine, *graue* Stadt am Meer, wo er geboren war und wo die Storms alle geboren waren, das grenzte seinen Blick eng ein und wandte ihn rückwärts. Einmal ist diese Neigung, rückwärts zu schauen, am Althergebrachten zu haften, über Vergangenem zu grübeln, Neuem sich nur schwer zu erschließen, Stammeseigentümlichkeit des Friesen überhaupt. Die Kritik übersieht das leicht und sucht darin eine Besonderheit des Dichters, aber man sollte doch den Einfluß einer Umgebung, die so eigenartig

1) Briefe i. d. Heimat, S. 32.

2) Briefe i. d. Heimat, S. 11.

3) Vgl. Thomas Mann: „Der alte Fontane" (Rede und Antwort, S. 67 ff.).

ist wie die friesische Landschaft, nicht unterschätzen: die Nähe des Meeres erzeugt schwere Luft, Nebel verhängen oft die Weite, schließen den Menschen gegen die Welt ab und in eine Einsamkeit ein, in der alles Laute gedämpft klingt, Menschen und Dinge wie Schatten erscheinen. In solcher Landschaft, unter dem ewigen, oft eintönig bedrückenden Einfluß des Meeres, entsteht weder laute Gegenwartsfreude noch Leichtlebigkeit. Die Menschen dieses Landes, auch die mitteilsameren unter ihnen, sind geneigt, in sich hineinzuhorchen und an Vergangenem festzuhalten. Und Theodor Storm ist von allen Dichtern Schleswig-Holsteins der, der am engsten und einseitigsten an die Art seines Stammes gebunden ist, stärker als der weltbürgerliche und härtere Hebbel.

Veranlagung, Liebhaberei und bewußtes Streben lenkten ihn, unter taubem Verschließen für die Dinge der großen Welt, einzig auf die Vergangenheit seiner Heimat. Es hätte allerdings nicht ausschlaggebend zu werden brauchen für sein Wesen und seine künstlerische Entwicklung, daß er den Schatz von Sagen, Sprichwörtern, Reimen seines Volkes mit heben half, — seine Studentenzeit reicht ja noch in den Nachklang der Romantik zurück, die das reizvolle Erforschen dieser Dinge so nachhaltig beeinflußte, — aber der starke Anteil, den der junge Storm am Zustandekommen der „Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg" hat, ruht doch auf tieferem Grunde [1]). Freilich, die Ansicht, die Reinhard in „Immensee" über die geheimnisvolle Herkunft der Volkslieder äußert [2]), verrät die Schule der Romantik; aber andere Werke des Dichters geben ja zahllose Zeugnisse davon, wie nahe schon den Knabenjahren die Märchen und Sagen des Volkes standen, — man denke an Lena Wies, die wie Scheherazade einen unerschöpflichen Born der Erzählung in sich trug, und an Hans Räuber, den *Baas* unter den Erzählern der „Geschichten aus der Tonne" [3]). — Dem reifen Manne blieben diese Züge aus der Phantasie seines Volkes ewig wach und unvergessen. Vor allem geben die

1) vgl. Volksbuch 1844, S. 80—83.

2) vgl. Hertel Bd. I, S. 178.

3) Hertel Bd. VI, S. 305; Bd. V, S. 246.

Chroniknovellen, die doch in den Jahren reifer Meisterschaft entstanden, davon reiches Zeugnis. „Aquis Submersus" hat starken Anteil daran, worauf noch näher zurückzukommen ist. —

Neben das Interesse für die Phantasie seines Volkes tritt dem Heranwachsenden ein anderes: das für die Geschichte seiner Heimat. Erziehung hat wohl manches dazu beigetragen: norddeutsches Bürgertum überliefert seinen Kindern gern Verständnis für historische Zeugnisse der Vaterstadt und der engeren Heimat. Aber das leidenschaftliche Interesse, das der Dichter beispielsweise der Baugeschichte seiner Heimat entgegenbringt [1]), beruht doch wohl zumeist auf Veranlagung: überall gehen die Spuren davon in seine Werke hinein: aber nur heimische Baukunst interessiert Storm, und auch dies Interesse ruht nur auf der schmalen Grundlage eigensinnigen Erhalten-Wollens, kaum auf der breiten eines durchdachten Schönheitsbegriffs. Tiefer und gründlicher verarbeitet ist der weitgehende Einfluß heimischer Geschichte und Kulturgeschichte auf den Dichter. Wann er damit begann, alte Druckwerke und Chroniken zu lesen, entzieht sich unserer genauen Kenntnis; abgesehen von den „Kulturhistorischen Skizzen" ist „Aquis submersus" die erste, aber nicht die einzige Frucht dieser Studien. Doch wird die *Querleserei in Chroniken von Husum und Umgegend* [2]), über die er 1877 an Hermione von Preuschen berichtet, schon ziemlich früh begonnen haben; ausführliches Zeugnis von Studien in Johann Lass und Melchior Krafft, die unter den Husumischen Chronisten am meisten in den Vordergrund treten, geben die erwähnten, 1872 erschienenen „Kulturhistorischen Skizzen" aus den „Zerstreuten Kapiteln". Hier spricht der Dichter über den Einfluß seiner eigenen Heimats- und Kindheitserinnerungen, die ihm in den seltsamen Resten des Mittelalters das Sinnlich-Bildhafte nahebrachten [3]):

> In der Tat finde ich selbst in meinem Gedächtnisse Szenen und Gestalten, welche nur möglich waren, solange die abstrakte Lebensauffassung der Jetztzeit den derb-sinnlichen Zug des Mittelalters noch nicht völlig verdrängt hatte.

1) Hertel Bd. VI, S. 341.
2) Deutsche Revue Bd. 24, 1899.
3) Hertel Bd. VI, S. 364 ff.

Und nun erzählt er vom Schinder, vom Festzug der Zünfte, von Narren und Schäfern, die seine staunenden Knabenaugen gesehen. — Ein regelmäßiges Studium auf breiter Grundlage scheint Storm zunächst dem 18. Jahrhundert zugewandt zu haben. In den Briefen an Eggers [1]) fragt er nach Methode und Material und sucht dann in Schlossers Weltgeschichte Aufschluß über *Sprechweise, geselliges Wesen in den verschiedenen Ständen, Kostüm und Geräte.* Aber seltsam berührt in dem erwähnten Briefe an Eggers eine Wendung, die wieder überraschend seine Besonderheit und die enge Einseitigkeit seines Wesens und Interesses aufdeckt:

> übrigens ist es ein verzweifelt langer Weg,

schreibt er,

> von Schlosser bis zu den Liebesbriefen meines Großvaters, . . . bei denen ich doch schließlich anlangen muß. —

Das ist es: Storm studiert Geschichte, um die Liebesbriefe seines Geschlechts zu neuem Leben zu erwecken. Denn seine Familiengeschichte ist es eigentlich, die er in der Vergangenheit sucht. Überlieferte das Geschlecht der Woldsen-Storm doch tausend Dinge, die von toter Zeit erzählen, wie es die Ledermappe mit den Familienpapieren der Buddenbrooks tut [2]). Schatullen mit alten Briefen waren da und Bilder, wie das der armen Tante Fritzchen, deren süßes Pastell-Gesichtchen „Im Sonnenschein" auftaucht und in den „Nachgelassenen Blättern", die vom Zerbrechen ihrer Liebe am harten Willen ihres rechnenden und gestrengen Vaters erzählen. Hier war sie, und nur so wurde sie ihm lebendig, die harte Trennung der Stände im 17. und 18. Jahrhundert, die dann später in „Aquis submersus" das Grundmotiv bestimmen sollte. Aus den tausend bunten Äußerlichkeiten, mit denen das historische Material dem Dichter die Vergangenheit lebendig machte, suchte er eigentlich immer nur eins, Schicksale und ihre Zusammenhänge.

---

1) Briefwechsel m. Eggers, S. 55, S. 61.
2) Th. Mann: „Buddenbrooks" Bd. I, S. 63 ff.

Keine grossen Schicksale bewegen ihn: nein, kleine und nahestehende, und auch ihre Zusammenhänge sind von einseitiger und besonderer Art. Das „Bürgerliche“ [1]), das in Storms Wesen so überaus bedeutungsvoll ist: hier tritt es zum erstenmal bestimmend in Erscheinung. — Kleine, unscheinbare Züge aus dem Leben der Toten fügen sich ihm, zusammen mit Schicksalen, von denen ihm reichlichere Kunde zugänglich wurde, Ring an Ring, zu einer Kette, an deren Ende er sich und die Seinen geschlossen sah. Das war seine Art, Geschichte zu treiben. Unausbleibliches Resultat solcher Betrachtungsweise ward ein Anderes: Erkenntnis des dünn werdenden Goldes an der alten Kette. „Bürgerlichkeit und Verfall, das gehört zusammen, das ist eins“ [2]) sagt Thomas Mann in einem seiner feinen Urteile über Theodor Storm. Was er, der Spätgeborene, Moderne, in seinen „Buddenbrooks, Verfall einer Familie“ bewußt, im Schillerschen Sinne „sentimental“, zur Stimmungsgrundlage eines großen Werkes macht, das ist bei Storm naives Element seines Wesens. Ohne daß er die geistige Vielfältigkeit seines Nachfahren besitzt, führt ihn seine Art des historischen Denkens durch einen Kultus von Familiengeschichte hindurch zu jener Stimmung von Verfall und Resignation, die sich am Ende wie ein roter Faden durch alle seine Werke zieht, und die hier, in seinem geschichtlichen Denken, Ausgangs- und Endpunkt findet. Das Motiv, in das sich diese Verfallstimmung bei Storm sehr augenfällig zusammenfaßt, ist das der Vererbung. Die ältere Kritik verschweigt unter dem Vielen, was erst lange Zeit nach des Dichters Tode bekannt wurde, auch den Grund, weshalb Storm in seinen Werken dem quälenden und düsteren Phänomen so häufig nachgegangen ist. Erst Gertrud Storm [3]), Enno Krey [4]) und Albert Koester [5]) haben den Schleier davon gehoben. Es war Storms liebster Sohn, an

1) vgl. Lukacz, S. 136 ff.

2) Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 79.

3) Bild sein. Lebens II, S. 152 ff.

4) Krey, S. 58.

5) Koester: Anmerk. z. Briefw. m. Keller, S. 231; Einleit. z. d. Werken S. 51—53.

dem mit dämonischer Gewalt ein Laster offenbar wurde, das ihm, nach jahrelangem Leide für die Seinen, das Leben vergiftete und nahm: Hans Storm verfiel der Trunksucht. 1875 wurde sein periodisch auftretender Zustand so schlimm, daß der Dichter schreibt:

> es ist keine Sorge mehr, es ist ein Entsetzen . . . ich bin dem Unglücke gegenüber völlig machtlos. —

Im gleichen Jahre beginnt die Arbeit an „Aquis Submersus". Der *alle Freude tötende Kummer* [1]), wie er noch 1879 an Heyse schreibt, begleitet sein Leben und Schaffen bis 1886, wo der Tod des Sohnes die zehn Jahre gramvollen Grübelns über den *ganz Verlorenen* beschließt. — Storm faßt das Problem der Vererbung, für das ihm beim Unglück seines Jungen nur eine sehr vage Familientradition [2]) als reale Grundlage zu Gebote stand, im weitesten Sinne:

> Die armen Jungen,

schreibt er an Heyse,

> können sie dafür, daß sie nicht anders sind, als sie vielleicht nur sein können? Und dann: ist auch eine culpa patris dabei?

Die armen Jungen [3]), schreibt er; denn der in großen Familien natürliche Verfall drückte noch anderen Gliedern als Hans Storm seinen Stempel auf, und die Halbbegabung seines jüngsten Sohnes ist dem Künstler vielleicht gerade so schmerzlich gewesen wie die leidende Not des anderen Jungen dem Vater. — In drei von den nach 1875 entstandenen Novellen: „Aquis Submersus" (1876) „Carsten Curator" (1877) „John Riew" (1884) geht Storm dem quälenden Motiv verfallsgezeichneter Nachkommen nach; in diesen poetischen Beichten spiegelt sich der Tribut, den der ewig Rückschauende seinem Kultus bürgerlicher Vergangenheit an eigenem Schmerz zu zahlen hatte. Verschieden faßt er das Problem: in „Aquis Submersus" ist es das von der Muhme sich weitererbende, hochfahrende Standesbewußtsein und der besinnungslose Jähzorn, in dem die Tragik des Ganzen beschlossen liegt. In „Carsten

1) Briefwechsel m. Heyse I, S. 166.
2) Briefwechsel m. Kuh, S. 271—72.
3) Briefwechsel m. Heyse I, S. 178.

Curator" erbt sich grenzenloser Leichtsinn weiter: hier spricht eigenstes Empfinden des Dichters aus dem Munde des Vaters:

> auch von den Toten bleibt auf Erden noch ein Schein zurück, und die Nachgebornen sollen nicht vergessen, daß sie in seinem Lichte stehen, damit sie sich Hände und Antlitz rein erhalten [1]). —

Was hier nur mitspielt: vererbte Neigung zum Trunk — wird in „John Riew" zum Hauptmotiv. Erst in den Novellen der spätesten Jahre hat Storm das Thema endgültig zurückgeschoben.

Aber enger noch wird der Kreis, in den sein Kultus der Vergangenheit ihn bannt: seine Dichtung ist überhaupt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Vergangenheit, auch die des Einzelnen: wir nennen das „Erinnerungsnovelle". Dieser Ton klingt schon an in „Marthe und ihre Uhr", wird voll und stark in „Immensee" und schwingt fort bis über „Aquis Submersus" hinaus, selbst noch in den „Schimmelreiter" hinein. In den seltensten Fällen nimmt der Dichter die Erzählung selbst in die Hand, läßt nicht einen Andern aus Erinnerungen erzählen: dann aber tut er selbst so, als erzähle er eine Erinnerung aus seinem eigenen Leben. Richard M. Meyer sagt darüber recht Feines: [2]) daß nämlich Storms ganzes Leben eigentlich nur ein einziges Erlebnis aufweise: seine Jugendzeit. Das bedeutet natürlich starke Einseitigkeit, aber ebenso großen Vorzug, denn es bedeutet gleichzeitig für eben diese Jugendzeit eine Überempfindlichkeit für Stimmungen, die dann beim künstlichen Wiedererwecken gleichsam „vergoldet sind von der Patina jahrelanger Unberührtheit" und deren Phantasievorstellung den „gesättigten Goldton, wie auf den Werken alter Meister" aufweist, der dann halb ungewollt in die Darstellung mit übergeht. — Das eigentlich psychologische Problem der Erinnerung selbst sieht Ottocar Fischer [3]), bei seiner Behandlung von Storms dichterischer Gestaltungskraft, ausgesprochen in den Worten des Erzählers der Novelle „Ein Doppelgänger": [4])

1) Hertel Bd. III, S. 116.
2) Die Literatur d. 19. Jahrhunderts, S. 329.
3) Lit. Echo Bd. XIII, S. 1717—1724.
4) Hertel Bd. IV, S. 245.

In halbvisionärem Zustande . . . hatte ich ein Menschenleben an mir vorüberziehen sehen. —

Dies Geständnis *halbvisionärer* Rückschau ist Fischer der Schlüssel dafür, daß der Lesende oft den Eindruck habe, daß zwischen dem Erzählten und der Möglichkeit, sich an all das zu erinnern, eine Inkongruenz liege. — Man vermißt bei Fischer aber eine klare Scheidung der beiden psychologischen Elemente, die im Kunstwerk der „Erinnerungsnovelle" zusammentreten: einmal verfolgt der Dichter natürlich den Zweck, die „Erinnerung" des Helden bis zu einem gewissen Grade als dessen Gedächtnisvorstellung darzustellen, aber niemals würde aus einem so verstandesmäßigen Elemente ein dichterisches Kunstwerk entstehen können. Hinzutreten muß doch das lebendige Phantasiebild des Dichters, durch das das Ganze erst Farbe, Glanz, Klarheit erhält. Elster [1]) führt die scharfe Scheidung des gedächtnismäßigen Erinnerungsbildes vom Phantasiebilde nach beider psychologischem Charakter überzeugend durch: das Gedächtnis trägt, unabhängig vom Willen, nur Bruchstücke des früher Wahrgenommenen zusammen, ohne sinnliche Klarheit, planlos schweifend; die Phantasie dagegen arbeitet, vom Willen geregelt, frei von den Hemmungen des Gedächtnisvorganges, einheitlich, mit bildhafter Anschaulichkeit. Der Dichter macht nun den sich Erinnernden gleichsam zum schaffenden Künstler, der ihn selbst, der verborgen dahintersteht, vertritt, indem er, aus seinen Gedächtnisvorstellungen schöpfend, aber sie durch die „künstlerisch aktive Phantasietätigkeit" [2]) vervollkommnend, aus seinen Erinnerungen ein dichterisches Kunstwerk bildet. Geht man von dieser psychologisch begründeten, klaren Scheidung aus, so ist man gar nicht, wie Fischer, genötigt, gleichsam ein entschuldigendes Geständnis halbvisionärer Rückschau zuzugeben. In der von Fischer angezogenen Novelle „Ein Doppelgänger" liegt das Visionäre gleichwohl im Problem der Handlung selbst; im übrigen kann man Storms Erinnerungsnovelle durchaus mit den von

1) Elster: Prinzipien I, S 83—91.
2) Elster: Prinzipien I, S 86.

Elster gekennzeichneten, beiden Elementen erklären. Daß Storm fast seine ganze Novellenkunst unter der Einkleidung von Erinnerung ausbildet, ist sicherlich keine Manier, sondern, wie die Untersuchung hier zu zeigen versuchte, psychologische Notwendigkeit seiner eigenen Entwicklung, die geneigt war, in aller Gegenwart nur einen Nachhall von Vergangenem zu hören. Wie sehr er innerhalb dieser Form des Denkens und Schaffens künstlerisch gearbeitet hat, an welcher Stelle die der Untersuchung zugrundeliegende Novelle in die Entwicklung einzusetzen ist, bleibt der Erörterung an späterer Stelle vorbehalten.

Weltbild.

Letzter Urgrund des Vergangenheitskultes, dem der Dichter von „Aquis Submersus" in so vielfältiger Weise nachgeht, ist das Tiefste in ihm überhaupt: die Grundstimmung seiner Seele, auf der seine Weltanschauung sich aufbaut. Erich Schmidt betont einmal, daß in der Novelle „Aquis Submersus" die Stimmung von einem tiefen Schmerze sei [1]), „der uns nicht so bald aus . . . einer herben Nachdenklichkeit über die Dinge des Lebens entläßt." Eben diese „Nachdenklichkeit" ist das Grundmerkmal in der Seele des Künstlers. Er ist so vielen Schicksalen nachgegangen, von denen *auf Erden nur noch ein Schein zurückgeblieben ist,* hat so Vielem nachgesonnen, was die ewig rollende Zeit zu *Staub und Plunder* geworfen hatte, daraus ging seiner „nachdenklichen" Seele mehr und mehr die Erkenntnis der ungeheuren Vergänglichkeit auf, das Wissen darum, daß es von Allem schließlich einmal heißt: *Aquis Submersus,* daß die dunklen Wasser der Zeit, des Vergessens am Ende über alles hinwegspülen, was einmal schön war und von Menschen geliebt und verehrt wurde. Das Letzte ist es in Storms Seele, das Instinktmäßige, dies Vergänglichkeitsgefühl, dessen Grauen er nie überwunden hat. Um so schwerer für ihn, da er eine jener Naturen war, die eigentlich nichts „lernen"; d. h. in dem Sinne nicht, daß sie wenig auf

1) Charakteristiken I, S. 433.

dem Wege verstandesmäßiger Erkenntnis in sich aufnehmen, alles fast durch ein, freilich sicheres und unbeirrbares, Gefühl, das aber an sich wenig entwicklungsfähig ist. Das klingt nach Primitivem, ist es auch wohl insofern, als der Dichter eine gänzlich unkomplizierte Natur war, bei aller Tiefe. Denn er ist nicht flach, aber sein Wesen ist in seinen Grund-Eigenheiten sehr eng gebunden und begrenzt, und Wege, die darüber hinausführten, gab es es für ihn nicht. *Pflanzenhaft* [1]) nannte er selbst das, hat bei allem, sonst reichlichen, Selbstbewußtsein daraus nie ein Hehl gemacht, sich nie anders hinzustellen gesucht, als er war. Daß er trotzdem in reifen Jahren sich nicht allein von dieser Grundstimmung treiben ließ, sondern eine ausgeprägte, einfache, klare Weltanschauung besaß, ist unbestritten: nur ist auch diese weniger erarbeitet, als gefühlsmäßig vertieft. Wie die Goldschmiedearbeit seiner Kunst, die in ihrer hohen Entwicklung auch die übelwollendste Kritik am Ende nicht ablehnen kann, die Reflexion immer erst an das Ende der Arbeit setzt, nie an den Anfang, so hat sich auch in Storms Weltanschauung alles gebildet, wie eine Blume wächst: klar, einfach, zweckvoll, aber nie überwindend, was in der Grundstimmung seines ganzen Wesens einmal gegeben war, wie im Dreiklang die Terz, die ihn hier ewig zwingt, in moll zu erklingen. Freilich hat diese Grundstimmung noch ein zweites Element, das in des Dichters Leben und Kunst immer die Folie bildet zu den grauen Schatten dieses fröstelnden Gefühls von Vergänglichkeit: das Sehnen nach Glück und nach dem *Strom der Schönheit, der ewig durch die Welt fließt* [2]); der ihm, der an der *Krankheit des Apoll* leidet [3]), so unumgänglich notwendig erschien für die Wertung alles Lebens. — Krey's Bemerkung [4]), daß die „Furcht vor dem Ende ja erst dem Verlangen nach dem Glück entspränge", scheint zum mindesten schlecht formuliert: nicht dem „Verlangen" entspringt diese Furcht, sondern vielmehr der Erkenntnis vom Werte genossenen Glücks, dem Wissen

1) Briefwechsel m. Kuh, S. 273.
2) Hertel Bd. V, S, 359.
3) Briefwechsel m. Heyse Bd. I, S. 15.
4) vgl. Krey, S. 4.

von den Beseligungen, die es erfahren läßt. — Und letzten Endes hat die Furcht des Künstlers vor dem Ende immer noch den ganz besonderen Grund, daß jeder ernste, große Künstler fürchtet, nicht fertig zu werden, „bevor er das Seine getan und völlig sich selbst gegeben [1])". — Storms Seele ist wie ein dunkler Falter, der zitternde Flügel in der Sonne breitet, aber sie läßt ihr samtenes Schwarz nur um so dunkler erglühen, je leuchtender die Blume ist, aus der er Honig saugt. — Dieses Herz, allein getragen von zwei so verschiedenen und doch so innig verwandten Grundelementen, kennt innerhalb ihrer keine Probleme, als die Wegsuche nach Überwindung des einen und Erhaltung des anderen. Was stärker blieb, am Ende als Bodensatz zurückblieb in den einfachen Experimenten dieser graden Natur mit den Formen des Lebens, mag hier zu beleuchten versucht werden:

Einer Storm sehr ähnlichen Natur — Eichendorff — wurde der fromme Jenseitsglauben des Katholiken warme und lichte Zuflucht vor den Schatten des Vergänglichkeitsgrauens. Dieser Frieden war Theodor Storm versagt. Nach der Weise sehr vieler, norddeutscher Bürgerhäuser (Schleswig-Holstein ist die unkirchlichste aller niederdeutschen Landschaften) — ist dem Kinde von keiner Seite *von Glaubenssachen vorgeredet oder etwas oktroyiert worden* [2]), — aber eine angeboren starke, religiöse Veranlagung hätte sich wohl trotzdem durchgesetzt. Eine solche bestand nicht, vor allem nicht im Sinne des Christentums, dem er zwar nicht die geistvoll-gehässige Polemik eines Nietzsche entgegenbrachte, das er aber intuitiv völlig ablehnte (vgl. das Gedicht „Crucifixus" [3]). So stark sein Gemüts- und Gefühlsleben ausgebildet war, etwas zu glauben, was vor der Kritik seiner eigenen Vernunft nicht standhielt, war ihm versagt:

Gefangen gab ich niemals die Vernunft,
Auch um die lockendste Verheißung nicht [4]) —

sagt in einem seiner Gedichte der Sterbende. — Und doch

1) Th. Mann: „Der Tod in Venedig" Berlin 1922, S. 15.
2) Briefwechsel m. Kuh, S. 267.
3) Hertel Bd. I, S. 106.
4) Hertel Bd. I, S. 99.

zögert man unwillkürlich, den Dichter irreligiös zu nennen: eine so starke Ethik, die aus seinem Munde fordert, edel und schön zu leben

> ohne Hoffnung künftigen Seins, — ohne Vergeltung, — nur um der Schönheit des Lebens willen [1]) —,

geht eigentlich über den Rahmen bloßer Ethik hinaus: nur einen Gottesbegriff, wie ein solcher schließlich Kernpunkt jeder Religion ist, muß man für ihn ablehnen. Nur an einer einzigen Stelle wird seine Ablehnung eines Jenseitsglaubens durchbrochen; in merkwürdiger, fast unerklärlicher Art rätselt Storm am Geheimnis des Todes herum: die Geliebten, die er verloren, denkt er sich häufig doch in einem Schattendasein weiterexistierend; es führt nur keine Brücke mehr zu ihnen [2]), aber traumhaft, *mühsam, todesmüd', doch süß* [3]) dringt wohl ihre Stimme aus dem Schattenlande herüber. Aber keine Sehnsucht wird uns je wieder mit ihnen vereinen, die *alte, ewige Nacht* [4]) begräbt uns alle. — So überwindet die kalte Vernunft am Ende doch, was mit süßem und mystischem Schauer das Herz betören wollte. Man muß diese eine Inkongruenz des Denkens bei Storm wohl dem zuschreiben, daß er, aus dem Lande der „Spökenkieker" stammend, zeitlebens für derart spukhafte Erscheinungen eine starke Neigung behielt. Für sich selbst erwartete er, trotz aller Schauer der Vergänglichkeit, die Todesstunde mit ruhiger Würde [5]): darüber hinaus hat er nicht gedacht. Daran ändert nichts, daß er es nicht wußte, als es für ihn selbst ans Sterben ging; anzunehmen, wie Koester es tut [6]), daß er für das Wissen um seinen eigenen Tod nicht stark genug gewesen sei, halte ich nicht für ganz berechtigt. Jedenfalls muß man nach allem bisher Gesagten die Äußerungen, die in „Aquis Submersus" über ein erhofftes Weiterleben nach dem Tode getan werden [7]), als rein formelhaft und

1) Bild seines Lebens Bd. II, S. 114.
2) Hertel Bd. I, S. 57.
3) Hertel Bd. I, S. 106.
4) Hertel Bd. I, S. 105.
5) Briefwechsel m. Heyse Bd. I, S. 61.
6) Einleitung z. d. Werken, S. 61.
7) Hertel Bd. III, S. 41, 54, 71.

der Zeitfärbung angepaßt auffassen, während die Idee des Ganzen doch wohl in dem alten Haustür-Spruche liegt:

Gelick de Rook und Stoof verswindt
Also sin ock de Minschenkind

und in jenem *Aquis Submersus*, das dem Maler aus dem Brausen des Meeres entgegentönt. —

So haben Vorstellungen religiöser Art es keinesfalls vermocht, dem Dichter über das Grauen hinwegzuhelfen, das als eine so starke Grundstimmung in seiner Seele lag. Aber aus dem andern Element, aus der starken Sehnsucht nach Glück, erwuchs ihm etwas, das ihm *unmittelbare Gottheit*, Andacht und Religion war, [1]) und das somit *alle Not und Bitternis des Lebens* [2]) vergilt: es ist die Liebe zwischen Mann und Weib, Inbegriff alles menschlichen Glückes. — Was Konstanze Esmarch dem Dichter gewesen ist, davon legen die herrlichsten unter seinen Versen hundertfältiges Zeugnis ab, mehr noch als seine Briefe an sie als Braut und Frau, in die sich oft genug ein Ton unleidlicher Nörgelei mischt. Erst die bewußte, reife Liebe der jahrelangen Ehe hat ihm den ganzen Wert dieser anmutigen Frau erschlossen, die zu allem auch noch sein künstlerisches Gewissen war. Aber es geht nicht an, diese Ehe allein als den Inbegriff menschlichen Glückes für Storm in seine Weltanschauung einzusetzen: Enno Krey [3]) tut es, und als Enkel aus begreiflichen Gründen des Taktes. Wir Außenstehenden wissen, — bei aller Wertschätzung dieser Ehe, die garnicht hoch genug einzuschätzen ist, — daß *die rote Rose Leidenschaft* [4]) auch Anderen galt, auch während dieser Ehe, wenigstens in ihrer jungen Zeit. — Liebe ist es, die Theodor Storms Gottheit und Religion war, und doch hat auch sie nicht vermocht, ihn ganz hinauszuheben über die Schauer der Vergänglichkeit, die ihn immer wieder schütteln. Noch zwei Jahre vor ihrem ungeahnten Tode schreibt er der geliebten Frau:

---

1) Briefe an seine Braut S. 95.
2) Hertel Bd. I, S. 95.
3) Krey S. 51.
4) Hertel Bd. I, S. 50.

es ist doch entsetzlich, so ein Stück Blume zu sein, das aufgeht und verblüht, und das wir selber mit ansehen und uns dessen bewußt sind — [1])

Und noch über ein Anderes, das die wägende Vernunft ihm sagt, vermag Liebe den Dichter nie ganz hinwegzutäuschen: über das Gefühl abgründiger Einsamkeit, dem sich kein Mensch verschließen kann, jener „Sterneneinsamkeit" Tiecks [2]) und des Naturforschers der Erzählung „Im Schloß", der brutal sagt, daß Liebe nichts sei als *Angst des sterblichen Menschen vor dem Alleinsein* [3]). — Also steht Einsamkeit am Anfang und am Ende aller Liebe: der Maler Johannes in „Aquis Submersus" muß frierend in einsamer Not sein Leben beschließen. Aber doch verlangt Liebe, die Gottheit ist, Dauer und Geltung der Ewigkeit; so ist denn das fernere Leben des Johannes nichts als Erinnerung und Nachhall. Und all das vergangene Glück fällt schließlich doch unter das bittere Wort aus dem „Amtschirurgus": [4]) — von dem grausamen Besen, der mit dem grausen Kehricht auch die zertretenen Rosen davonfegt — — Vergänglichkeit hat gesiegt. — Gegenüber den Mächten, die das Leben bestimmen und die wir „Schicksal" zu nennen gewohnt sind, bedeutet dieser Sieg der Vergänglichkeit aller Werte im menschlichen Bewußtsein eine von vornherein festgelegte Einstellung des Gefühls: Schicksalsgefühle gewinnen die Oberhand über Willensgefühle. [5]) Das Schicksal selbst ist für den Dichter eine von außen kommende Macht, der Wille, Kraft, Lebenstüchtigkeit trotz bitteren Kampfes ebenso unterworfen sind wie menschliche Schwachheit es ist. Aber darin, daß es von außen kommt, liegt eine Begrenzung des Schicksals, die die Ursache und das Geheimnis der großen, harten, echten Resignation aller Storm'schen Menschen bedeutet: das Schicksal kann, wie Lukacz sehr fein bemerkt, „nicht über die Schwelle des Hauses treten, in dem die Seele wohnt" [6]) —, kann Menschen

1) Briefe an seine Frau, S. 162.
2) „ „ „ „ S. 174.
3) Hertel Bd. I, S. 372.
4) „ Bd. VI, S. 300.
5) vgl. Krey S 58 ff.
6) Lukacz S 143.

wohl zugrunderichten, aber nie ganz zerbrechen. Sie treten zurück von ihrer zerstörten Arbeit, diese Menschen, wie von ihrem zerbrochenen Glücke: tränenvoll, aber aufrecht, weiterlebend wie der Maler Johannes, der, seine Schmerzen in sich vergrabend, der Erinnerung lebt. Darin liegt nicht nur das Unproblematische im Wesen des Schöpfers, der nur so gradlinige und einfache Seelen zeichnete, wie die seine es war, es liegt darin viel mehr von dem amor fati, das Nietzsche als das fruchtbarste Gesetz des Lebens preist. Storm sagt in Gedichten und Briefen einige Male: *Denn die Vernichtung ist auch was wert* [1]), darin liegt diese tapfere Resignation, die schließlich auch in dem äußersten Grade der Heimsuchung ein Gutes zu sehen versucht. Versucht, nichts mehr; denn in dem angezogenen Verse sowohl wie in der stillen Ergebung, mit der die Geschöpfe des Dichters ihr Schicksal auf sich nehmen, liegt wohl ein Ansatz zu einer Entwicklung im Nietzscheschen Sinne, aber am Ende doch mehr ein leidendes Gutheißen als ein tätiges. Größe genug liegt auch in dieser Resignation, diesem stillen Beiseite-Treten: jene Größe der unverwüstlichen Lebenskraft, die Storm selbst eigen war trotz allem, und um derentwillen Keller ihn gern den „Lebensmeister" nannte. Er war nicht gesonnen, *seine Waffen auf den Weg zu zerstreuen* [2]) und nach den härtesten Schlägen stand er immer wieder da, *Sein Ich behauptend* [3]). — Daß das unproblematischen Naturen am Ende leichter fallen mag als komplizierten, ergibt sich von selbst. — Storm verwahrt sich einmal ausdrücklich gegen eine Bemerkung Mommsens, der für die Novellen des Freundes mehr „großes Schicksal" [4]) forderte. Storm erkannte da keine Unterschiede an: Schicksal genug sei es, wenn *zwei solche Charaktere wie Hans und Heinz Kirch in der Welt zusammenträfen.*

Schicksal und Charaktere — darin beschließt sich das Problem des Tragischen. Und darin liegt auch die Eigentümlichkeit der Tragik bei diesem Dichter: eigentlich an sich tra-

1) Hertel Bd. I, Seite 105; Briefw. m. Heyse Bd. I, S. 61.
2) Briefw. m. Kuh, S. 551.
3) Hertel Bd. I, S. 106.
4) Briefw. m. Heyse Bd. II, S. 119.

gische Charaktere bildet er wenig, entsprechend seiner eigenen, *pflanzenhaften*, unproblematischen Natur. So kennen auch seine Charaktere in sich selbst kaum Entwicklungskämpfe: sie kämpfen nur gegen das von außen kommende Schicksal; keiner von ihnen enthält „in sich eine starke, drängende Anlage zum Tragischen" [1]). Storms Tragik liegt vielmehr in der Situation, in den Umständen, in die der Charakter hineingerät. Hören wir ihn selbst: er beklagt sich in seinem Tagebuch [2]) darüber, daß ein schriftstellernder Pastor seine Personen dahin kritisieren wolle, daß sie *ohne eigene Schuld zugrunde gingen* — und fährt fort:

> Wenn das ein Einwand gegen mich sein soll, so beruht er auf einer zu engen Auffassung des Tragischen. Der vergebliche Kampf gegen das, was durch die Schuld oder auch nur durch die Begrenzung, die Unzulänglichkeit des Ganzen, von dem der . . . . Held ein Teil ist, der sich nicht abzulösen vermag, und sein oder seines eigentlichen Lebens herbeigeführter Untergang scheint mir das Allertragischste. (Carsten Curator, Renate, Aquis Submersus, bei welchem ich an keine Schuld des Paares gedacht habe). —

Also auf der *Unzulänglichkeit des Ganzen* liegt das Hauptgewicht der Tragik bei Storm. Eine wie große Rolle diese Unzulänglichkeit in der vorliegenden Erzählung spielt, wo sie sich als *Übermut eines Bruchteils der Gesellschaft* [3]) als tragische Gegenmacht dokumentiert, bleibt der Betrachtung des Werkes selbst vorbehalten. — Schuld im eigentlichen Sinne, d. h. in dem eines irgendwie schuldig werdenden Charakters, — ist in des Dichters Kunst sehr selten ein Wesentliches: allerdings überliefert uns der Briefwechsel mit seiner Frau einen Erzählungsentwurf, der als eine Art Vorstufe für „Aquis Submersus" nicht ohne Bedeutung ist: eine *culpa patris* sollte darin tatsächlich das Hauptmotiv werden. Der Inhalt des Entwurfs wird von Storm sehr ausführlich mitgeteilt; [4]) in Kürze ist er etwa dieser:

Ein junger Gutsherr, der die Tochter des Dorfschullehrers verführt und verlassen hat, fährt zu einer Gerichtssitzung in die Stadt. Ein junges Mädchen wird wegen Kindesmordes verurteilt.

---

1) vgl. Volkelt S. 323.
2) Bild sein. Lebens Bd. II, S. 175.
3) „ „ „ „ „ S. 176.
4) Briefwechsel mit seiner Frau, S. 124.

Den Zuhörenden überfallen anklagende Gedanken: er erkennt, wie es durch seine Schuld auch der einst Geliebten so hätte gehen können. Auf dem Heimwege kommt er an seinem schönsten Getreidefelde vorbei, das eine ungewöhnlich große Fläche Landes deckt, auffallendes Kreisen von Raben über einer Stelle macht ihn aufmerksam: er bindet das Pferd an einen Baum und geht in das Feld hinein; da findet er sein eigenes Kind, im Kornfeld des Vaters verirrt, verhungert, tot am Boden liegend, das Gesicht unter wächsernen Händen verborgen. Die Mutter, die kein Abfindungsgeld hatte annehmen wollen, mußte verarmt um Taglohn arbeiten, sie hat das Kind einer alten, stumpfen Frau in Pflege gegeben. Der ist es entlaufen und hat sich verirrt. — Anklagendes Schuldgefühl des Vaters und verzweifeltes Suchen der armen Mutter sollten Gegenstand der Darstellung werden. *Große Erschütterungen, eine stille Hochzeit und ein ernstes Weiterleben* [1]), sollten die Erzählung beschließen. Die Anregung dazu hatte Storm durch eine von Auerbachs Dorfgeschichten: „Joseph im Schnee" erhalten. In „Aquis Submersus" erscheint nun das Motiv der culpa patris ganz verschoben, worauf bei einer Würdigung der Erzählung selbst zurückzugreifen sein wird. —

Man kann eine Betrachtung von des Dichters Weltanschauung nicht schließen, ohne die Frage beleuchtet zu haben, wieviel von deutscher Art in diesem Wesensbilde durchschimmert, und wie Theodor Storm dem Leben seines Volkes, seiner Zeit gegenübersteht, wie er sich auf Beides einstellt. Daß das Leben der großen Welt ihm kaum Interesse abnötigte, suchte der Anfang dieser Untersuchung bereits zu erweisen. Er selbst nennt sich in einem Briefe an Heyse einmal ein ζωον ἀπολιτικον [2]) und war es schließlich auch im Sinne der „Reichsverdrossenheit", die Richard M. Meyer Raabe und Lagarde zuschrieb. Aber Politik und deutsches Wesen sind ja gründlich zweierlei: für ein Künstlertum ist der Grad seiner Beteiligung am politischen Leben ganz unwesentlich; es gilt nur, nach Nietzsches Ausspruch in den „Unzeitgemäßen

1) Briefwechsel mit seiner Frau, S. 125.
2) Briefwechsel mit Heyse, Bd. II, S. 136.

Betrachtungen“ [1]) „— bei einer wirklichen Not des Vaterlandes auf dem Platze zu sein.“ — Und das war Theodor Storm, der lieber in die Verbannung ging, als in der Schicksalsstunde seiner engeren Heimat von seinem deutschen Standpunkt nur eine Linie abzuweichen. Mit welchem Anteil verfolgt sein Herz den Kampf und die Befreiung des Heimatbodens; seine Verse legen vielfältiges Zeugnis davon ab, [2]) wenn auch in die Erzählungen kaum eine Spur davon hineingeht: nur „Ein grünes Blatt“ hat leisen Anteil am fernen Grollen des Krieges, aber nur wie ein Wetterleuchten zuckt es auf. — Der große Krieg um die Einigung Deutschlands, die Politik der Gründerjahre nötigen dem Dichter kaum ein Interesse ab, sehr im Gegensatz zu Wilhelm Raabe, in dessen Werken seine grüblerische Art diese Dinge und ihre Folgen immer wieder, unter innigstem Anteil und mit größter psychologischer und philosophischer Vertiefung, [3]) beleuchtet. Das lag dem naiv-unproblematischen Wesen Theodor Storms gänzlich fern. Er war Demokrat, aber in einem mehr bürgerlichen als politischen Sinne. Unsympathisch und kleinlich empfindet man seinen schematischen Haß gegen den Adel, an dem er nur die *irgendwie von den Vorfahren eroberte Ausnahmestellung* [4]) zu tadeln weiß, ohne ihm sonst irgendwie gerecht zu werden. Seltsam genug bei seiner Freundschaft mit dem geistig so hochstehenden Baron Reventlow, der aus schleswig'schem Uradel stammte. — In „Aquis Submersus“ fällt die Charakterisierung der Junker nicht allzu unangenehm auf, da die Zeit zu weit zurückliegt, und die Härten der Standesunterschiede wohl wirklich unmenschlich waren; aber wie persönlich vergiftet scheint die Meinung des Dichters „Im Schloß“ und in vielen seiner Briefe. Es ist ein Zug, mit dem man sich schlecht aussöhnen kann, wegen seiner Enge und Entwicklungslosigkeit, die mit deutschem Wesen so garnichts zu tun hat. Und dieser Dichter hat doch sonst so

1) Nietzsche, Klassikerausgabe, Stuttgart 1921, Bd. II, S. 320.
2) vgl. Hertel, Bd. I, S. 62, 63, 66, 82, 100—102 etc.
3) vgl. M. Bönnecken: W. Raabes Roman „Die Akten d. Vogelsangs“ Beitr. z. deut. Lit.-Wiss., Nr. 22, Marburg 1918.
4) Bild sein. Lebens, Bd. II, S. 176.

viele, so überzeugende Züge deutscher Art, als deren schönsten man wohl dem seinem Leben und seiner Dichtung sonst so eigenen Zug zur inneren Freiheit empfindet. Ist dieser doch eigentlich der Grund aller deutschen Dichtung [1]), das, was sie uns Deutschen blutsverwandt erscheinen läßt und den Dichter zu unserm Sprecher macht; denn das Volk ist es, das stumme, das in seinen bevorzugten Individuen zur Sprache kommt. — Und ein anderes noch läßt Theodor Storm als den deutschen Künstler erscheinen: daß seine ganze Wesensart und Kunstauffassung die — einzig deutsche — Form des bürgerlichen Künstlers ist, auf die am Anfange der Betrachtung schon einmal verwiesen wurde. [2]) — Wir besitzen eine feine Studie von Georg von Lukacz, die diese Dinge beleuchtet und ihre Spiegelung in der Weltanschauung des Dichters [3]), dessen Gefühl für die unbedingte Herrschaft der Ethik auch in einem Künsterleben so stark war, daß ihm ruhige Arbeit über Genialität ging, Ordnung über Stimmung. Ob das mit Storms naiv-ruhiger Gradheit geschieht oder mit der „sentimentalen" Bewußtheit Thomas Manns, der sich als seinen künstlerischen Nachfahren empfindet [4]) trotz aller Vielfältigkeit und nervösen Kompliziertheit der eigenen Seele: Storm ist der deutsche Künstler, der die beiden Welten, die künstlerische und die bürgerliche, vermittelt. Denn: „Ist nicht deutsches Wesen die Mitte, das Mittlere und Vermittelnde, und der deutsche der mittlere Mensch im großen Stil?" [5]) — Der Dichter konnte aus solcher Weltanschauung einen Künstler nicht anders zeichnen, als er in „Aquis Submersus" den Maler Johannes gezeichnet hat, der die Züge der eben angestellten Betrachtung in sich trägt, wie sein Schöpfer es tat.

---

1) vgl. Elster: Deutschtum u. Dichtung; Rektoratsrede 1915.
2) S. o. S. 13 der Arbeit.
3) vgl. Lukacz S. 121—169.
4) vgl. Th. Mann: Betracht. ein. Unpolitischen, S. 75—85.
5) Th. Mann: Betr e. Unpol. S. 85.

Eingliederung der Erzählung in die Entwicklung der Novellistik.

Da die Erzählung „Aquis Submersus" einen Wendepunkt und Abschnitt in der Entwicklung der Kunstarbeiten des Dichters bedeutet, erscheint es notwendig, diese bis dahin in einem kurzen Überblick zu überschauen. „Kunstarbeiten" ist für die Werke Theodor Storms wohl der am meisten zutreffende Ausdruck: denn wenn er auch gefühlsmäßig, *pflanzenhaft*, sich auf die allein ihm gemäße Kunstform der Novelle streng beschränkend, in seiner Kunst wuchs, — gearbeitet hat Storm unermüdlich daran, mit handwerkerlichem Fleiß den feinen Takt des Künstlers verbindend.

Das Arbeiten an sich habe ich erst als Poet gelernt [1] —

schreibt er 1873 an Kuh. Aus der Lyrik erwächst seine Novellistik, tritt aber nach Konstanzes Tod, 1865, fast ganz an die Stelle der Lyrik, nachdem diese schon vorher während längerer Zeiträume erlahmt war, langsam versiegt jener *elektrische Strom der hohen Gefühlserregung* [2], der ein rein lyrisches Erlebnis zeitigt: Ruhe und Reife des Alters, reflektierendes Überschauen des bisher Geleisteten fördern unter feinem Ausfeilen ein immer schöneres Aufblühen der erzählenden Kunst. Nur bleibt für die Novellistik die gleiche Grundlage wie für Storms lyrisches Schaffen: starkes Gefühlsleben und unbedingte Forderung persönlichen Erlebens [3], nur kommt die bei der Lyrik weniger stark hervortretende Seite der Phantasiebegabung voll darin zum Ausdruck. — Den weiten Weg dieser Entwicklung erzählender Kunst zu überschauen, erleichtern uns eigene Aussprüche des Dichters: drei von ihnen umfassen das Material eigentlich völlig und gestatten unter ihrem Gesichtspunkt eine übersichtliche Gliederung. 1850 schreibt Storm für seine Frau eine Widmung seiner „Sommergeschichten und Lieder" [4]:

um das Wesen dieser Geschichten zu bezeichnen, hätte ich „Situation" schreiben müssen.

---

1) Briefwechsel m. Kuh, S. 273.
2) Hertel Bd. V, S. 355.
3) vgl. Peyn, S. 69—71.
4) Hertel Bd. VI, S. 444.

Eine hinsichtlich der Zeit leider nicht genau zitierte ähnliche Äußerung überliefert Paul Schütze [1]); diese betont die Entstehung der Novellistik aus der Lyrik und bezeichnet die ersten Novellen als *Stimmungsbilder,*

> Szenen mit andeutungsweise eingewebten Verbindungsgliedern, die dem Leser die Möglichkeit geben, sich ein größeres Ganzes, ein Menschenschicksal und seine bewegende Ursache

vorzustellen. — Zwischen diesen beiden Äußerungen und einer letzten, die noch erwähnt werden wird, liegen die nähere Bekanntschaft und der Briefwechsel Storms mit Paul Heyse, der, bei allem Entzücken über die lyrische Feinmeißelei des Freundes, für dessen Novellen etwas mehr von der Straffheit und Kraft der seinen wünschte. Gemeinsame Interessen und Herausgeberarbeiten führten zu theoretischen Auseinandersetzungen über das Wesen der novellistischen Kunstform: der für Formales ein untrügliches Gefühl besitzende Heyse legt seine Ergebnisse in der Einleitung zu dem von ihm und Hermann Kurz herausgegebenen „Deutschen Novellenschatz", später in ausführlicher Form im zweiten Bande seiner „Erinnerungen und Bekenntnisse" nieder. Seit 1870 war Theodor Storm mit Heyses „Falkentheorie" [2]) bekannt. Ihren Einfluß verrät deutlich eine letzte Äußerung, das geplante Vorwort zu einer Gesamtausgabe von 1881 [3]): teilweise auch ein Brief an Keller [4]). Storm schreibt da über einen, — allerdings von ihm mißverstandenen, — Ausspruch des Schriftstellers Ebers:

> Die Novelle . . . eignet sich zur Aufnahme auch des bedeutendsten Inhalts . . . sie ist die Schwester des Dramas, . . . die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens, . . . verlangt . . . einen im Mittelpunkte stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen. —

Heyse hatte „eine starke, deutliche Silhouette" verlangt, deren Umriß sich, wie der „Falke" des Boccaccio, in wenige Worte eindrucksvoll zusammenfassen lasse, und ein „seelisches und gei-

1) Schütze S. 298.
2) Erinnerungen und Bekenntnisse II, S. 348.
3) Sämtl. Werke (Westermann) Bd. IX, S. 94.
4) Briefw. m. Keller S. 114.

stiges Problem, das in einem kräftig begrenzten Fall zum Austrag gebracht werden soll." [1]) Diese Forderung erfüllt keine der Storm'schen Novellen, die unter die Theorie der Widmung von 1850 fallen. Es sind lyrisch-reizvolle Skizzen, in ihrer gewolltlose aneinanderreihenden Form freilich vollendet. Die Menschen dieser Novellen leiden an zu großer Innerlichkeit, sind träumerisch-weich. Leidenschaft und Herbheit floß dem Dichter damals nur in seine Lyrik: in der Prosa suchte er, wie er Mörike schrieb, *grüne, stille Sommereinsamkeit.* [2]) Bis 1856 etwa, mit „Angelika" abschließend, kann man, (übereinstimmend mit Schütze, Biese, Krey, Eichentopf), den ersten Entwicklungsabschnitt ansetzen. Else Riemann [3]), die den Trennungsstrich in das Jahr 1880 verlegt, kann ich nicht zustimmen: „Aquis Submersus" steht zwischen den Jugend- und Altersnovellen, als Abschluß eines zweiten Abschnitts und Auftakt eines letzten. Ohne scharfes Abbrechen, *pflanzenhaft,* vertiefen sich die Novellen und wachsen über das 1851 Geforderte hinaus: an die Stelle der „Situation" tritt die Problem- und Konfliktnovelle, als deren Höhepunkt die vorliegende Erzählung erscheint. Die Menschen leiden nicht mehr ausschließlich unter allzu großer Innerlichkeit: sie stehen den Konflikten des realen Lebens, der Außenwelt, kraftvoller gegenüber. Ein solcher Konflikt besteht schon in der kleinen, erwähnten Novelle „Im Sonnenschein"; er ist im Grunde der gleiche wie später in „Aquis Submersus", wird aber erst da, wie Heyse es nannte: „in Öl gemalt" [4]). — Mit Konstanzes Tod, 1865, stockt die Produktion zunächst fast völlig; dann wird, nach 1870 besonders, die Konfliktnovelle immer reicher, episch-breiter, erfüllt mit stärkerer Tragik. Storm selbst fühlte deutlich, daß er *an einem Lebensabschnitt angelangt* war [5]), als er 1868 zum erstenmal seine Werke zu einer Gesamtausgabe zusammenstellte. — Es folgen, nach der heiteren Idylle „Beim Vetter Christian", 1872

1) Erinnerungen und Bekenntnisse II, S. 348.
2) Briefw. m. Mörike, S. 58.
3) vgl. Riemann, S. 240.
4) Briefw. m. Heyse, Bd. I, S. 223.
5) Hertel Bd. VI, S. 486.

die auf die chronikalischen Novellen vordeutenden „Zerstreuten Kapitel", und dann, nach dem Eheproblem der „Viola Tricolor", dem schwülen „Waldwinkel", der schönheitleuchtenden „Psyche", die großen Chroniknovellen, deren mit „Aquis Submersus" beginnende Reihe schon den Übergang bildet zu den breit-epischen, realistischen Altersnovellen der Jahre nach 1880, die im „Schimmelreiter" gipfeln. So stehen die Chroniknovellen, unter ihnen vor allem unsere Erzählung, dicht vor jenem Höhepunkt, den das Vorwort von 1881 bezeichnet. Daß hier die Novelle *Schwester des Dramas* genannt wird, ist schon für „Aquis Submersus" bezeichnend, denn in der Mischung der poetischen Elemente in dieser Dichtung stehen neben den lyrischen die dramatischen stark im Vordergrunde, so daß das Ganze oft wie eine Prosa-Ballade wirkt. Bezeichnend für das dramatische Element sind auch die Ausdrücke, in denen Storm sich mit Kuh über Einzelheiten der Novelle auseinandersetzt: *Seitendekoration, Hintergrund* erwähnt er da [1]), ähnlich wie er 1879 Keller „Eekenhof" ankündigt und dabei von *Szenen, Kulissen, Zuschauer und Bühne* spricht [2]), also das dramatische Element fast bühnentechnisch hervorhebt und beleuchtet. Noch einmal tritt das lyrische Element, dem Grundmotiv entsprechend, in „Aquis Submersus" stark hervor, ehe es in den Altersnovellen gegen das epische zurückweicht. — Was endlich die Forderung der *tiefsten Probleme des Menschenlebens* angeht, so erfüllt sie sich in der vorliegenden Erzählung ebenso wie die des organisch im Mittelpunkte stehenden Konfliktes und der geschlossenen Form. — So steht sie; abschließend und neue Wege weisend. —

„Poetische Muster."

Ehe auf die Entstehungsgeschichte im engeren Sinne eingegangen werden kann, muß noch die Frage der *poetischen Muster* kurz beleuchtet werden. [3]) — Dreesen [4]) hat das oft überschätzte Verhältnis des Dichters zur Romantik auf ein richtig erscheinendes

1) Briefw. m. Kuh, S. 553.
2) Briefw. m. Keller, S. 66—67.
3) Briefw. m. Kuh, S. 273.
4) vgl. Dreesen, S. 15 ff.

Maß zurückgeführt, auch die eben erwähnten, theoretischen Aussprüche von Storm selbst weisen ja auf das immer sich steigernde Zurücktreten romantischer Elemente hin: an die Stelle *grüner, stiller Sommereinsamkeit* der *Situation* tritt die *geschlossene Form*, die unter *Ausscheidung alles Unwesentlichen* die *tiefsten Probleme* umfaßt; darin liegt schon ein starkes Abweichen von der dichterischen Willkür des romantischen Dichters, der, im „Dichtergefühl" schwelgend, sich der harten Arbeit künstlerischer Feile oft genug völlig und wissentlich entzog. Was einzelne Elemente romantischer Weltanschauung betrifft, so suchte die Arbeit oben zu zeigen, daß des Dichters Hinneigung zu Geschöpfen der Volksphantasie und des Aberglaubens nicht eigentlich durch die Romantik veranlaßt ist, wenn der Einfluß dieser in den Studienjahren auch verstärkend hinzutritt. Das Verständnis für „Dinge der dritten Welt" liegt bei Theodor Storm, wie oben versucht wurde zu zeigen, großenteils in Abstammung und ererbter Neigung; im gleichen Sinne äußert er sich darüber in einem Briefe an Keller [1]). — Viel näher steht er dem Begriffe der „romantischen Sehnsucht": wie Novalis die blaue Blume sucht, wie Eichendorff das „künftige, große Glück", von dem die „Ferne trunken redet", so ist auch in Storms Seele ewige Sehnsucht. Auch das Symbol der Blume bewahrt er: auf der schwarzen Tiefe des Wassers schwimmt die Wasserlilie, die Reinhardts Sehnsucht vergebens zu erreichen strebt, die das Auge des alten Mannes in der Dämmerung seines Zimmers geheimnisvoll schweben sieht. Und der Maler Johannes gibt seinem toten Kinde das Symbol geschwundenen, ewig ersehnten, nie ganz gekosteten Glücks in Gestalt der Wasserrose in das erstarrte Händchen. Richard M. Meyer betont [2]), daß Storms Vorliebe für Künstlerromane romantischer Herkunft sei, — aber das kann man doch wohl nur mit Beschränkung auf das rein Stoffliche zugeben: es wurde ja oben versucht zu zeigen, wie sehr Storms Kunst auf dem Boden des Bürgerlichen steht, wie er immer wieder die beiden Welten aufs innigste zu verschmelzen und zu

1) Briefw. m. Keller, S. 146.

2) Die Lit. d. 19. Jahrhdts. S. 482.

vereinen sucht. Ohne das irre Sehnen des romantischen Künstlers nach großen und merkwürdigen Schicksalen, ohne ermüdend-abstrakte Kunstgespräche strebt Johannes, (— fast ein wenig zu bürgerlich für unser modernes Empfinden —) auf geradem Wege zu sicherer, bürgerlicher Lebensstellung im Besitze der Geliebten. — Wie das Künstlerische gegen das Bürgerliche, so tritt auch die von der Romantik übernommene, chronikalische Form gegen den zeitlos-menschlichen Gehalt zurück. In dem Sinne schreibt der Dichter an Petersen [1]):

> ist die Darstellung des rein Menschlichen . . . der Inhalt, so kann die Zeitströmung es nicht verwaschen, und eine so bescheidene Benutzung des historischen Außenwerks wie bei mir kann es nicht in den Abgrund ziehen. —

Die bei weitem stärkste Verwandtschaft des Dichters mit der Romantik liegt in der Auffassung der Natur. Doch finden wir bei Storm eine weise, künstlerische Beschränkung, die der uferlosen Naturschwärmerei eines Tieck beispielsweise völlig fremd ist. Die Naturbilder in „Aquis Submersus" sind frei von aller romantischen Abstraktion, und das Meer, das sein Lied der Vergänglichkeit in die Erzählung hineindröhnt, ist mit realistischer Herbheit geschildert, die der Romantik ebenfalls ganz fernliegt. Nur e i n romantischer Dichter macht hinsichtlich einer Beeinflussung Storms eine Ausnahme: die engere Entstehungsgeschichte von „Aquis Submersus" wird aufzeigen, wie nachhaltig er in der künstlerischen Ausgestaltung gewirkt hat.

1) Briefw. m. s. Freunden, S. 211.

Entstehungsgeschichte.

Besonderer Teil:

Literarische Vorbilder.

Poetische Muster, nach denen ich absichtlich gearbeitet, habe ich nie gekannt —

schreibt Theodor Storm 1873 an Emil Kuh [1]), schränkt aber eiligst ein:

Bücher, die meine Lieblinge waren und entschieden Einfluß übten . . . Heines „Buch der Lieder", . . Goethes „Faust", auch Eichendorffs „Dichter und ihre Gesellen" und später auch die übrigen Werke Eichendorffs und Mörikes Gedichte. —

Bei Eichendorff fand Storm das

Ausprägen einer schönen, mächtigen, und für den gewöhnlichen Menschen in Worten garnicht auszusprechenden Stimmung,

wie er 1868 an Fontane [2]) schreibt. Den ganzen Stimmungszauber deutscher Mondnächte schildert er in der Art des Romantikers. Bezeichnend ist, daß er 1875, also ein Jahr vor dem Erscheinen von „Aquis Submersus", noch einmal eine begeisterte und zugleich unendlich charakteristische Schilderung von Eichendorffs Eigenart an Hans Speckter schickt [3]). Es klingt fast wie ein Kommentar zu der Stimmung in der Storm'schen Novelle, wenn er das schreibt:

. . . das Romantische in ihm liegt in der . . . Stimmung der Vergänglichkeit, der Einsamkeit, wo die Dinge eine stumme Sprache führen, . . . sie ist unendlich tiefer, als sie durch Elfen oder dergl. . . . ausgesprochen werden könnte. Die geistige Atmosphäre ist die des 17. Jahrhunderts. — Lesen Sie doch etwa sein „Marmorbild" oder die „Glücksritter" noch einmal.

1) Briefwechsel m. Kuh, S. 273.
2) mitgeteilt durch Krey, S. 5.
3) Zts. f. Bücherfreunde, S. 43.

Und dann schlägt er dem Illustrator vor: . . . *Mondnacht,* . . . *Schloss durch die Bäume lugend,* . . . *dämmernde Mondferne,* . . . *schwüle Sommernacht.* — Das erinnert sehr stark an die ganze Mondnachts-Szene in „Aquis Submersus" und entnimmt seine Ausdrücke jener Quelle für die Schilderung, nämlich Eichendorffs Erzählung: „Das Marmorbild". — Das darin gegebene Motiv der Venus, die in schönen, sommerlichen Mondnächten ruhelos umgeht, „um das Herz der Menschen zu verwirren" . . . [1]), hat der Dichter in „Aquis Submersus" wunderbar verwertet:

> Wenn, wie es in den Liedern heißt, mitunter noch in Nächten die schöne, heidnische Frau Venus umgeht, um die armen Menschenherzen zu verwirren, so war es dazumalen eine solche Nacht. Der Mondschein war am Himmel ausgetan, ein schwüler Ruch von Blumen hauchte durch das Fenster, und dorten überm Walde spielete die Nacht in stummen Blitzen. [2]) —

Die hier in einem Satze gegebene Situation hatte Storm schon in einem früheren Werke, „Von Jenseits des Meeres", verwertet, wo das Marmorbild der Venus, ein Weiher mit Teichrosen, und viel anderes, romantisches Beiwerk in eine sehr breite Schilderung einer Mondnachtstimmung [3]) eingewebt wird. Stattdessen entsteht in der uns vorliegenden Erzählung nur ein weise begrenztes, aber tiefempfundenes Bild nächtlicher Sommerstille vor unseren Augen. Sein Geschick vorahnend erinnert sich bei ihrem Anblick der Maler der Sage von der umgehenden Venus. — So ist, nach des Dichters Ausspruch nur *unwillkürlich,* aber dennoch zweifellos hier ganz bewußt verwertet, Eichendorff hinsichtlich der Stimmung an die Spitze aller *poetischen Muster* zu setzen. An zweiter Stelle ist ein anderer Romantiker zu nennen, ohne daß uns diesmal der Dichter selbst Anhaltspunkte für seinen Einfluß auf die Entstehung seines Werkes gegeben hätte: Clemens Brentano. Seine „Chronika eines fahrenden Schülers" ist ja Musterbeispiel der chronikalischen Erzählung überhaupt. Ein Vergleich mit ihr ergibt immerhin so bedeutende Ähnlichkeiten beider Novellen, daß man nicht gut umhin kann, eine Beeinflussung anzu-

1) Eichendorff, Werke Bd. III, S. 149.
2) Hertel, Bd. III, S. 57.
3) Hertel, Bd. V, S. 214

nehmen. Therese Rockenbach hat die übereinstimmenden Züge ausführlich zusammengestellt, das Wichtigste daraus [1]) mag hier in Kürze aufgezählt werden: Der Name beider Helden ist der gleiche, das Kinderlied, das beide erwähnen, ist dasselbe; wie der fahrende Schüler, so wandert Johannes in die Fremde, — beide finden edle Gönner, der eine wie der andere ist unebenbürtig; Kinderliebe führt sie beide mit der Geliebten zusammen. Am Ende steht hier wie dort eine arme Mutter mit ihrem Kinde allein, beide Knaben wachsen auf, ohne den Vater zu kennen. — Hinsichtlich der Behandlung weichen die beiden Werke allerdings stark voneinander ab: hier ein loses Fragment, ohne eigentlichen Konflikt, dort eine straffe Handlung, unter möglichster Beschränkung des Unwesentlichen. — Eine Verwandtschaft mancher Züge in „Aquis Submersus" mit „Franz Sternbalds Wanderungen" von Tieck hebt schon Eichentopf [2]) hervor, doch sind m. E. die Abweichungen doch so stark, daß man aus den wenigen Ähnlichkeiten nur sehr gezwungen eine Abhängigkeit konstruieren kann. — Hinsichtlich des Bild-Motivs sind freilich noch andere Einflüsse zu erwähnen: vor allem der von E. T. A. Hoffmann, den Storm ohnehin sehr liebte, und dessen Einfluß sich im „Amtschirurgus", in „Bulemanns Haus", wie in der Erzählung „Der Herr Etatsrat" unverkennbar spiegelt. So erscheint es auch hier nicht unwahrscheinlich, daß die Entstehung des Bildmotivs unter dem unbewußten Einflusse einer Hoffmann'schen Erzählung stehe: schon Eichentopf und Schütze [3]) weisen auf eine Novelle aus den „Serapionsbrüdern": „Die Brautwahl" hin. [4]) — In dieser beauftragt der Kommissionsrat den Geliebten seiner Tochter, ihr Bildnis zu malen, dadurch leistet er, gegen seinen Willen, den Wünschen der Liebenden Vorschub. Da aber bei Storm, dem persönliches Erlebnis durchweg weit über literarische Vorbilder ging, das Bildmotiv ja schon an sich durch seine Bekanntschaft mit den Bildern in der Drelsdorfer Kirche gegeben war [5]), kann

1) vgl. Rockenbach S. 85 ff.
2) Eichentopf S. 14.
3) „ S. 14, Schütze S. 208.
4) Hoffmann, Bd. VII, S. 24 ff.
5) S. o. S. 41 d. Arbeit.

man wohl den Einfluß Hoffmanns auf den Teil des Motivs einschränken, daß durch das Malen des Bildes die Liebenden auf Veranlassung und doch gegen den Willen ihrer Widersacher zusammengeführt werden. — Ähnlich verhält es sich mit den verwandten Zügen in dem Schicksalsdrama: „Das Bild" von Ernst Freiherrn von Houwald. Storm hatte eine gewisse Vorliebe für die Tendenz der Schicksalsdramen, die seiner eigenen Auffassung vom Schicksal in gewisser Weise entgegenkam: es ist sehr möglich, daß ihm das Houwald'sche Stück bekannt war, und daß er, bewußt oder unbewußt, sich des Bildmotivs darin erinnerte. Näher doch als Houwald und Hoffmann stand ihm in der Entstehungszeit von „Aquis Submersus" ein anderer Dichter, ein Zeitgenosse, der gerade aus diesem Motiv ein unvergängliches, kleines Meisterwerk geschaffen hat: Gottfried Keller, der, wie wir aus dem Briefwechsel wissen, in jener Periode seines Lebens Storm stark anzog und beschäftigte. Will man überhaupt von literarischen Vorbildern reden, so ist es seltsam, daß noch niemand darauf hingewiesen hat. — 1856 hatte Storm Kellers „Grünen Heinrich" zum erstenmal gelesen, dann von neuem 1873—74, in welchen Jahren, wohl angeregt durch die Theaterszenen in Kellers Roman, die kleine Erzählung „Pole Poppenspäler" entsteht. Storms Freund Petersen hatte in Bormio Keller nahe kennen gelernt und drängte auf einen Briefwechsel der beiden, wesensverwandten Dichter. Dieser beginnt mit der Vollendung von „Aquis Submersus". Daß Kellers Werke damals schon vollzählig in den Bücherschränken vertreten waren, berichtet Gertrud Storm. [1]) — Die kleine Erzählung vom „Meretlein", die in den Grünen Heinrich eingeflochten ist, weist bei näherer Betrachtung bedeutende Ähnlichkeit mit Storms Erzählung auf. Äusserlich haben beide die Form der Rahmenerzählung und den chronikalischen Stil gemeinsam, eben diesen in so starker Ausprägung, wie unter Storms Chronikerzählungen außer „Aquis Submersus" nur die 1877 geschriebene „Renate". Beide Novellen knüpfen an eine Jugenderinnerung des Verfassers an, beide teilen

1) Bild s. Lebens, Bd. II, S. 184.

die Verbindung mit Kirche und Pfarrhaus. „In der Ecke der Kirchhofsmauer war eine kleine, steinerne Tafel eingelassen, welche nichts als ein halbverwittertes Wappen und die Jahreszahl 1713 trug“ [1]), berichtet Keller, und ferner, daß die Leute vom Grab dieses Kindes „abenteuerliche und fabelhafte Geschichten“ erzählen. Das Bild des Kindes hängt bei Storm in der Kirche, bei Keller im Pfarrhause. Bei Keller erfaßt den Beschauer „eine unwillkürliche Sehnsucht, das lebendige Kind zu sehen, ihm schmeicheln und es liebkosen zu dürfen“, [2]) bei Storm: *ein phantastisches Verlangen, vom Leben und Sterben des Kindes . . . . eine nähere Kunde zu erhalten.* [3]) Im Antlitz des kleinen Meretlein liegt „eine tiefe Trauer: die glänzenden, dunklen Augen sahen voll Schwermut und wie um Hilfe flehend auf den Beschauer . . . “ [4]) — Storm berichtet:

> aus dem zarten Antlitz sprach neben dem Grauen des Todes, wie um Hülfe flehend, noch eine letzte, holde Spur des Lebens. [5]) —

In den Händen halten beide Kinder eine Blume: Storms Knabe die weiße Wasserlilie, die dem Maler als *erwünschet Angebinde* erscheint, [6]) — das Meretlein die weiße Rose, die „als ein gutes Symbolum gelten sollte. [7]) — Hier wie dort ergreift den Maler tiefe Zuneigung zu dem Kinde, dessen Pfleger in beiden Fällen ein finsterer und fanatischer Pfarrer ist, dem beiderseits doch auch wieder warme Herzenstöne nicht ganz fehlen. Ein „älteres, vergilbtes diarium“ enthält die Geschichte des armen Meretlein, [8]) einige *stark vergilbte Papierblätter mit sehr alten Schriftzügen* die vom Leben und Sterben des kleinen Johannes. [9]) — Auch Keller deutet eine geheimnisvolle und unselige Herkunft des Kindes

---

1) Keller, Ges. Werke, Berlin 1901, Bd. I, S. 45.
2) Keller, S. 47
3) Hertel, Bd III, S. 19.
4) Keller, S. 46.
5) Hertel, Bd. III, S. 91.
6) „ „ „ „ „
7) Keller, S. 51.
8) Keller, S. 47.
9) Hertel, Bd. III, S. 22.

an,[1]) während bei Storm die Mutter ihre Liebe opfert, um dem Kinde einen ehrlichen Namen zu geben. Überzart ist das Meretlein, das an der fanatischen Behandlung seiner Pfleger rasch dahinsiecht, und krankhaft empfindlich ist das Leben von Katharinas Sohn, der in eines Atemzuges Dauer lautlos ertrinkt. Seine Eltern rechnen sich die Schuld an seinem Tode zu, während sie eine solche bei Keller tatsächlich tragen. — Alle diese Beziehungen erscheinen so überraschend, daß man doch wohl an ein literarisches Vorbild für Storm glauben muß, wenn er auch seine Handlung vollkommen selbständig, ihm gemäß und eigenartig komponiert hat. Daß Kuh nach dem Lesen von „Aquis Submersus" an den Dichter schrieb, er habe davon „stellenweise eine Erschütterung empfangen wie von einzelnen Partien des Grünen Heinrich [2]), ist wohl mehr ein hübscher Zufall, dessen Tragweite für die hier geäußerte Annahme nicht abzuschätzen ist. —

Was das zuletzt angedeutete Motiv der *culpa* angeht, so weist Robert Riemann in seinem Buche über „Goethes Romantechnik" auf ein literarisches Vorbild der „Wahlverwandschaften" hin [3]). So fern Theodor Storm im allgemeinen Goethe stand, so ist es doch nicht ausgeschlossen, daß hinsichtlich der Katastrophe eine Beeinflussung vorliegt: gegen den Schluß des zweiten Teils findet in den Wahlverwandtschaften zwischen Eduard und Ottilie eine leidenschaftliche Auseinandersetzung statt: Eduard beschwört die Geliebte, die Seine zu werden; sie wird schwankend und fleht ihn an, Charlottens Entscheidung über ihr Schicksal zu erwarten — — „Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg — —" [4]). Nach gewaltsamer und schmerzlicher Trennung besteigt Ottilie, mit dem Kinde auf dem Arm, den Kahn, um den Umweg am See entlang zu sparen: beim Rudern verliert sie das Gleichgewicht, — der Erregten und Erschöpften entgleitet das Kind und ertrinkt. — Wäre

1) Hertel Bd. III, S. 22.

2) Briefwechsel m. Kuh, S. 551.

3) Riemann: Goethes Romantechnik; Leipzig 1902, S. 260.

4) Goethe, Sämtl. Werke, her. v. H. Kurz, Leipzig o. J. Bd. VI, S. 375.

nicht in Storms Erzählung der sehr ähnliche Ausdruck, wenn auch an anderer Stelle:

> — gleich einem Stern aus unsichtbaren Höhen fiel es mir jählings in die Brust, —

die Hoffnung nämlich, die Geliebte als Mutter dieses Kindes wiederzufinden, [1]) — so ließe sich gegen die angenommene Beeinflussung durch die Goethesche Schilderung Manches einwenden, aber die Übereinstimmung der eben erwähnten Vergleiche ist zu überzeugend, als daß man sie ablehnen könnte. — Damit ist die Reihe der literarischen Vorbilder geschlossen. —

Quellen, Anregungen, Erlebnisse.

Der 1917 veröffentlichte Briefwechsel zwischen Storm und Heyse ermöglichte zum erstenmal eine genaue Festsetzung des Zeitpunktes, an dem der Dichter an seiner Erzählung zu arbeiten begann. [2]) — Die bis dahin allein bekannte Ankündigung an Kuh [3]) stammt erst aus dem Juli 1876 und berichtet über die Zeit der Entstehung nur in großen Umrissen. Da der Dichter an Heyse schreibt, daß er am 15. April 1876 das Manuskript an Paetel abgesandt, im drittnächsten Briefe, daß er fünf Monate daran gearbeitet, [4]) so ist damit der Beginn der Arbeit um die Mitte November 1875 anzusetzen. Der *Perpendikalanstoß,* — die Drelsdorfer Bilder, — (s. u.) lag seiner Aussage nach ein paar Jahre zurück [5]), die Bilder gingen ihm aber dauernd nach. Im Herbst 1875, (nach einem früheren Briefe an Heyse wahrscheinlich am 21. November 1875) [6]), auf einsamer Fahrt über Land nach einem der friesischen Dörfer hinaus, konzipierte er die Erzählung in ihren wesentlichen Teilen, und unmittelbar danach begann er die Arbeit, seiner angegriffenen Gesundheit wegen *nur die besten*

1) Hertel, Bd. III, S. 79.
2) vgl. Briefwechsel m. Heyse, Bd. I, S. 112 ff.
3) Briefwechsel m. Kuh, S. 551.
4) „ „ Heyse, Bd. I, S. 126.
5) „ „ „ „ „ „ 125.
6) „ „ „ „ „ „ 108.

Morgenstunden daran wendend. — Weil es gar langsam vorwärts ging,

so meinte ich jede Stunde, ich müsse mir's beweisen, daß ich's denn noch wirklich könne. —

Etwas ausführlicher berichtet er in dem erwähnten Briefe an Kuh, daß er während der Arbeit dauernd unter dem Gefühl gelitten habe, seine *poetische Zeugungskraft* habe abgenommen. [1]) Deshalb habe er ganz bewußt alle guten Stunden benutzt, um sich das Gegenteil zu beweisen. Lebensmüdigkeit und Verzagtheit hätten freilich verursacht, daß *die heitere Muse dabei nicht als Pate gestanden.* — Über den *Perpendikalanstoß* berichtet der Dichter persönlich ebenfalls erst in dem Briefwechsel mit Heyse [2]), Schütze [3]), Gertrud Storm [4]) erzählen ausführlicher von der in Frage stehenden Dorfkirche; ein Brief [5]), der bei Gelegenheit der ersten Abfassung dieser Untersuchung mir vom jetzt in Drelsdorf bei Husum beamteten Pastoren Looft mit freundlicher Auskunft zuging, schließt den Tatsachenbestand ab, der sich (mit geringen Abweichungen der einzelnen Berichte) etwa folgendermaßen darstellt:

In Drelsdorf bei Husum, wo Storms Schwager Feddersen Pastor war, hängt in der Kirche ein vierteiliges, als Epitaphium gedachtes Familienbild des 1665 verstorbenen Hauptpastors Georgius Bonnix, seiner Frau, seiner Tochter und seines Sohnes. Der Sohn trägt auf dem Bilde eine rote Nelke in der Hand; unter dem Rahmen läuft im Schnitzwerk ein Band mit der Inschrift: „Henricus Bonnix aquis incuria servi submersus obyt ao. 1656 7. May aetatis 10." — Storm erzählt nun Heyse, daß daneben noch ein Bild gehangen habe, auf dem der Knabe als Leiche dargestellt sei, *ob mit einer und mit welcher Blume, entsinne ich mich nicht.* Unter diesem Totenbilde standen oder stehen noch die merkwürdigen, harten Worte: Incuria servia aquis submersus. — Nach Pastor Looft, der mit Storms Sohn,

1) Briefwechsel m. Kuh, S. 551.
2) „ „ Heyse, Bd. I, S. 125.
3) Schütze, S. 219–20.
4) Bild s. Lebens II, S. 175.
5) Brief v. 7. Juli 1916; Briefw. m. Heyse, I, 125.

Justizrat Ernst Storm in Husum, wegen dieses Bildes einen Briefwechsel geführt hat, ist Storms Bericht eine Erinnerungstäuschung: Ernst Storm versichert, daß sein Vater das beim Brande der Kirche (1870) verlorengegangene Totenbild des Knaben nicht gekannt habe: wahrscheinlich haben alte Leute ihm aber davon erzählt, wie auch Pastor Looft von einem alten Manne noch den Bericht eines Augenzeugen über das nachher verschwundene Bild erhalten hat. — Der Dichter wird auch die anderen, unter den Dorfbewohnern heute noch bekannten Erzählungen sich haben mitteilen lassen: daß nämlich das nicht ganz normale Kind, welches man unter stetiger Aufsicht habe halten müssen, durch mangelnde Achtsamkeit eines Knechtes in dem vor dem Pastorat gelegenen Teiche auf der sogenannten „Priesterkoppel" ertrunken sei. (Pastor Looft teilte mir noch andere Überlieferungen über den Tod des Kindes mit, die aber hier nicht in Frage kommen.) Aus Kirchenbüchern hat der Dichter nichts erfahren können, da sie 1845 bei einem Brande des Pastorats vernichtet worden sind. — Als Vorlage für die in „Aquis Submersus" geschilderte Dorfkirche diente ihm die des Ortes Hattstedt, wo er als Gymnasiast einen Schulfreund, den Sohn des damaligen Pastoren, wohnen hatte. — Das Wort *culpa* ist freie Erfindung des Dichters; die Inschriften der Bilder kennen nur den Ausdruck „incuria". — Die Umwandlung der roten Nelke in eine weiße Wasserrose ist bedeutsam und für die Art des Dichters bezeichnend, wie er denn schon in „Immensee" gerade dieser Blume symbolische Bedeutung zuerkannt hatte; vielleicht liegt ja auch eine unbewußte Beeinflussung durch Eichendorffs Teichrosen vor, oder auch durch die weiße Rose in Kellers „Meretlein". —

Nachdem der Perpendikalanstoß durch die Bilder einmal gegeben war und sich in der schaffenden Phantasie des Künstlers die Grundzüge der Handlung zusammenfügten, galt es Ton und Form zu finden, die, dem Inhalt innig verwandt, ihn in harmonischer und eindrucksvoller Weise umschließen sollten. Das Kostüm des Bildes, die Jahreszahl auf dem Rahmen wiesen den Weg: die Handlung mußte sich auf dem Hintergrunde des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts abspielen. Nun konnte Theodor

Storm alter Neigung einmal wieder Raum geben: ein in Wassern der Zeit versunkenes Vineta wieder heraufzaubern in der Spanne eines menschlichen Schicksals. — Die Studien des Dichters über das siebzehnte Jahrhundert hatten ja bereits einen der Dichtung nahekommenden Niederschlag gefunden in den 1872 erschienenen „Kulturhistorischen Skizzen" aus den „Zerstreuten Kapiteln" [1]). In der Einleitung dazu spricht Storm über seine Quellen:

> von den alten Husumern . . . . liegen denn augenblicklich drei . . . . Tröster mit ihren langatmigen Titeln vor mir aufgeschlagen. —

Er nennt dann die drei Autoren: Johann Melchior Krafft, Petrus Goldschmidt, Johann Laß. — Ein mit „Aquis Submersus" vergleichendes Durchlesen der „Skizzen" ergibt sofort das Resultat, daß hinsichtlich des Stofflichen sowohl wie des Sprachgebrauchs eine nahe Verwandtschaft besteht. Näheres Nachforschen erwies, daß Laß, für wenige Stellen auch Krafft, für den Zeithintergrund der Novelle als Quellen anzusehen sind: auch die chronikalische Form ist, was ihr sprachliches Material anbelangt, mit dem Stil von Laß eng verknüpft. (Die gleichzeitig mit der ersten Abfassung dieser Arbeit erscheinende Schrift von Therese Rockenbach [2]) erwies, daß die Verfasserin zu dem gleichen Ergebnis gekommen war.

Die im Jahre 1750 in Flensburg erschienene „Sammelung einiger Husumischen Nachrichten, von Anno 1089 bis Anno 1700 inklusive aus unterschiedenen Dokumenten und Manuskripten zusammengetragen von Johann Laß" — bringt reichliches Material, nicht nur für „Aquis Submersus", sondern auch für die anderen, chronikalischen Novellen, wie auch für die Erzählung „Im Brauerhause" und für Storms letztes Fragment „Die Armsünderglocke". — Erwähnt wird die Laß'sche Chronik von Storm später noch einmal am Eingang von „Bötjer Basch". [3]) — In der Art von Annalen reiht Laß, (der nichts weniger ist als ein guter Schriftsteller), die Geschehnisse von Husum und Umgebung bunt

1) Hertel, Bd VI, S. 364—395.
2) vgl. Rockenbach S. 17 ff.
3) Hertel, Bd. IV, S. 121.

aneinander, vermengt ziemlich kritiklos Wichtiges und Unwichtiges, Wahres und Halbwahres. Zwischen seine historischen Berichte schiebt er immer wieder Feststellungen über Landestracht, Sitte und Mode, Preise und Rechtshändel ein; Inventarien und Bauten erwähnt er in breitester Ausführlichkeit, so daß, wer das rechte Auge und die nötige Geduld hat, sich aus dem losen Kunterbunt des dickleibigen Buches doch ein ziemlich vollständiges Bild deutschen Kleinstadtlebens aus vergangenen Tagen zusammenstellen kann. Hier fand Storm alles *kulturhistorische Drumherum* [1]), das er brauchte, samt Vorlagen für den Sprachstil, den er in der Erzählung in eigenartiger Weise frei umgebildet und verwandt hat. — Sämtliche, aus Laß entnommenen stofflichen Einzelheiten finden sich in ausführlicher Zusammenstellung in der Schrift von Th. Rockenbach [2]), so mag hier nur das Wichtigste davon aufgeführt werden:

Im zweiten Teil seiner Handschrift erzählt der Maler Johannes, es sei ihm 1666

> von einer reichen Branntweinbrenner-Witwen der Auftrag worden, die Auferweckung Lazari zu malen, welches Bild sie zum schuldigen und freundlichen Gedächtnis ihres Seligen . . . zu stiften gedachte [3]). —

Dieses Lazarusbild, von dem Storm später berichtet, daß es in der

> Chronik unserer Stadt Erwähnung gefunden

habe, dann aber

> nach dem Abbruch unserer alten Kirche gleich den anderen Kunstschätzen verschleudert und verschwunden sei [4]), —

erwähnt Laß ziemlich ausführlich unter Beifügung des Epitaphs für den seligen Branntweinbrenner, der Jens Topiesen hieß [5]). — Auch der Bürgermeister, Herr Titus Axen, „so früher in Hamburg Thumherr war" und sein „Conterfey gemalt haben" wollte, wird

---

1) Briefwechsel m. Heyse I, S. 126.
2) vgl. Rockenbach, S. 25—30.
3) Hertel, Bd. III, S. 70.
4) „ „ „ „ 94.
5) Laß I, S. 160.

von Laß mehrfach erwähnt [1]) mit dem lobenden Zusatz: „er war ein Liebhaber der Husumischen Antiquitäten". Storm erwähnt ihn übrigens schon in den Kulturhistorischen Skizzen [2]) im Zusammenhang mit Schinder und Scharfrichter, die noch als „unehrliche Leute" galten, was auch bei Laß mehrfach angedeutet wird. Die Kulturhistorischen Skizzen bringen auch schon den aus Laß entnommenen Hexenprozeß [3]) gegen die Margaretha Carstens in einer etwas verkürzten Form: in „Aquis Submersus" nimmt dieser Hexenprozeß einen recht anfechtbaren Raum ein, der zu kritischen Auseinandersetzungen mit Emil Kuh Anlaß gab. Eine Würdigung der Erzählung selbst wird diese Frage näher beleuchten. Laß [4]) bringt den Strafprozeß und das Urteil in ziemlicher Ausführlichkeit, Storm [5]) hat hier von dem bis zur Unkenntlichkeit entstellten Juristendeutsch jener Zeit und Mitteilung auffallend viel in die Novelle herübergenommen, mehr, als wünschenswert gewesen wäre. Laß, als der Sohn einer aufgeklärten Zeit, fügt seiner Urteilswiedergabe hinzu: „mit welcher Urteil dann die sogenannte Hexenprozessen endlich alhier ihren Abmarsch gehalten haben" — — [6]) welche Ansicht des Chronisten Storm in der Erzählung hübsch durchschimmern läßt; denn Johannes und sein Bruder haben *so ihre eigenen Gedanken von dem Hexenwesen* [7]). — Viel echter in der Zeitfärbung und im Inhalt der Novelle belebend, ohne störend zu wirken, sind die aus Laß entnommenen Kleinigkeiten, wie die „Buchführer-Witwe Liebernickel mit ihrem grünen Bücherschranken" [8]), die sich so bitter beklagt, daß durch den verfrühten Tod der Hexe ihr Lied passen werde wie die Faust auf's Auge [9]), — ferner die Bemerkungen über die Osten-

1) Laß I, S. 108.
2) Hertel Bd. VI, S. 375—378.
3) Laß I, S. 138—40.
4) ausführlich mitgeteilt bei Rockenbach, S. 27.
5) Hertel Bd. III, S. 79.
6) Laß I, S. 140.
7) Hertel Bd. III, S. 80.
8) Laß II, S. 15—17.
9) Hertel Bd. III, S. 80.

felder Tracht [1]), die große Flut von 1634 [2]), das Alamodewesen [3]) etc. — Für die Gestalt des Malers Johannes hat Storm wohl der in Husum wohlbekannte Künster Juriaen Ovens vorgeschwebt, den er ja in der Erzählung auch erwähnt: zwei Bildnisse der Eltern Katharinas sind *in seiner kräftigen Art gemalet.* — Aus seinem Leben wissen wir, daß er 1642 nach Holland wanderte [4]), in Rembrandts Schule ausgebildet wurde, nach einem Aufenthalt in der Heimat 1657 wieder nach Amsterdam reiste und 1678 einsam und unglücklich in Friedrichstadt starb. Ob Storm diese Lebensdaten des in Schleswig-Holstein allgemein geschätzten Malers genauer kannte, muß dahingestellt bleiben: unwahrscheinlich ist es nicht. — Daß „Aquis Submersus" eine Heimatdichtung wurde, war selbstverständlich, die Notwendigkeit ging aus den einleitenden Betrachtungen über Grundstimmung und Weltanschauung hervor. Der Anfang der Erzählung klingt fast wörtlich an einen Brief an, den Storm 1873 an Emil Kuh schrieb:

> „— — durch Örtlichkeiten habe ich starke Eindrücke empfangen, durch die Heide, die damals noch zwischen Husum und einem Dorfe lag, wohin ich fast alle 14 Tage mit dem Sohne des dortigen Predigers, der die Gelehrtenschule in Husum besuchte, ging [5]). —

Sehr ähnlich beginnt der Anfang der Rahmenerzählung [6]). Von Husumer Bauten erwähnt die Erzählung das alte hochgegiebelte Haus mit der nachdenklichen Inschrift über der Tür, in dem der Maler Johannes seine Lebenserinnerungen niederschreibt. Es war dies eins der dem Dichter vertrauten, schönen, mittelalterlichen Häuser am Husumer Markt. Beim Abbruch, 1898, sorgte man, daß die in ursprünglicher Form lautende Inschrift:

Gelick de Rook und Stoof verswindt,
So sin ock alle Minschenkint
Anno 1581

---

1) Laß I, S. 133.
2) „ „ „ 99.
3) „ „ „ 133 ff.
4) Posselt, S. 301.
5) Briefwechsel m. Kuh, S. 172—173.
6) Hertel Bd. III, S. 15.

am Neubau wieder angebracht wurde. [1]) — Von solchen Husumer Örtlichkeiten und Erinnerungen enthält „Aquis Submersus" eine ganze Menge; sie wirken wie zierliche, kleine Photographien einer allerdings schon in des Dichters letzten Lebensjahren unheimlich rasch verfallenden und durch banausischen Unverstand zerstörten, kleinen Welt. —

Über des Dichters Vorliebe für heimatliche Sagenmotive wurde im allgemeinen Teil der Entstehungsgeschichte ebenfalls bereits gehandelt, [2]) so ist hier nur noch der Zusammenhang solcher, in der vorliegenden Erzählung verwandter Motive mit Quellen und Anregungen nachzuweisen. — Gratopp [3]) hat Vieles davon zusammengestellt, so das „Märlein von der wiedergehenden Urahne", von der Katharina erzählt, daß *sie sich noch immer zeigen soll, wenn dem Hause Unheil droht.* [4]) — Das ähnelt stark der von Müllenhoff nacherzählten Volkssage von der „Schwarzen Dorte", doch [5]) ist der Zug, daß eine Ahnfrau sich vor kommendem Unglück den Nachfahren zeigt, wohl allen deutschen Landschaftssagen gemeinsam, nicht nur Schleswig-Holsteinischer Überlieferung; vor allem scheint er eine Eigentümlichkeit im Bestande der deutschen Fürstensagen. [6]) Auch das Motiv, das Katharina mit den Worten andeutet, die jähzornige Ahnfrau habe ihr eigenes Kind verflucht:

> am andern Morgen aber hat man das blasse Fräulein aus einem Gartenteich gezogen, der nachmals zugedämmet ist, [7]) —

worauf Johannes antwortet:

> es wachsen heut' noch Schachtelhalm und Binsen aus dem Boden, —

auch dies Motiv ist [illegible] Volkssage allgemein bekannt: Müllenhoff bringt unter den [illegible]n 331 und 186 kleine, rührende Erzäh-

1) Bild seines Lebens Bd. I, S. 55—60.
2) S. o. S. 10 d. Arbeit.
3) Gratopp S. 16, 58 etc.
4) Hertel Bd. III, S. 44—45.
5) Müllenhoff Nr. 460.
6) Vgl. O. Böckel: „Die deutsche Volkssage," Leipzig 1909, S. 63—65.
7) Hertel Bd. III, S. 45.

lungen, die Storm auch anderweitig benutzt hat: [1]) vom Zigeunerkind, das man in ein tiefes Wasserloch stieß, das sich vorher nicht mit Erde füllen lassen wollte; nachher ließ es sich zudämmen, aber nur Seegras wächst auf der unseligen Stelle. Solcher Boden ist in der Überlieferung des Volkes überhaupt immer wüst und unfruchtbar: die mit so grausigen Opfern erlangte Erde schenkt nichts. — Storm teilte Müllenhoff selbst die unter Nr. 186 erwähnte Sage mit, wonach die Stelle einer Wiese, wo Männer, im Kreise stehend, einen Meineid leisteten, heute noch ein ringförmiges, kahles Stück ohne Graswuchs aufweist. — Man kann nach all diesem wohl annehmen, daß der Dichter für die in „Aquis Submersus" verwandten Sagenmotive Müllenhoff viel benutzt hat; natürlich läßt sich die Grenze zwischen Eigenem und Gelesenem unmöglich ziehen. Das gilt auch für den volkstümlichen Zug der alten *Mutter Siebenzig*, die das zweite Gesicht hat, und des Nachts *drei Leichlaken hat über des Pastors Hausdach fliegen sehen*, [2]) wir kennen sie schon aus den „Zerstreuten Kapiteln", deren Wichtigkeit für die Entstehung unserer Erzählung sich schon sonst ergeben hat: dort heißt es in der kleinen Skizze „In Großvaters Hause":

> sie sah hinter den spiegelblanken Fenstern nicht das Leilach wehen, das, ach wie bald, durch seinen Schatten den Sarg eines gütigen und für das Leben selbst geschaffenen Mädchens mit jener herzerdrückenden Dämmerung umgeben sollte, die auf die Nacht des Grabes vorbereitet. [3]) —

Aus plattdeutscher Volksüberlieferung stammt endlich das kleine Lied, das der arme, kleine Johannes kurz vor seinem jähen Sterben vor sich hin summt, und das beginnt: *Zwei Englein, die mich decken.* [4]) Müllenhoff [5]) teilt es unter niederdeutschen Volksliedern mit; freilich ist es im ganzen deutschen Sprachgebiet bekannt in der Fassung, wie „Des Knaben Wunderhorn" es bringt, über das Storm 1854 einen Aufsatz veröffentlichte, [6]) und aus

1) vgl. Hertel Bd. IV, S. 416.
2) Hertel Bd. III, S 83.
3) „ Bd. VI, S. 337.
4) „ Bd. III, S. 86.
5) Müllenhoff S. 520.
6) Hertel Bd. VI, S. 457—461.

dem er auch für andere Dichtungen Motive entlehnte, so für den „Spiegel des Cyprianus" die Volksballade von der „Herzogin von Orlamünde." —

Es bleibt hier noch die Frage zu erörtern, was etwa an unmittelbaren, persönlichen Erlebnissen des Dichters in die Erzählung hineinspielen könnte. — Sehr im Gegensatz zu Wilhelm Raabe, der seine Werke fast nur aus dem langsam angesammelten Schatze seiner Weltanschauung schuf [1]), kaum jemals aus einem bestimmten Einzelerlebnis heraus, — liegt bei Theodor Storm sehr häufig ein solches zugrunde. Ganz merkwürdig stark arbeitet dabei die über viele Jahre hinaus konservierende Kraft der Erinnerung, die ein Ausspruch des Dichters in einem Briefe an Kuh [2]) psychologisch interessant beleuchtet: es handelt sich um die Entstehungsgeschichte der märchenhaften Erzählung vom „Spiegel des Cyprianus", und Storm erzählt Kuh, daß er zwölf Jahre vor der Konzeption der Erzählung eins seiner Kinder beobachtet habe, wie es sich in einer glänzend polierten Kommode gespiegelt, was ihm einen unauslöschlichen, seltsamen Eindruck gemacht habe, der geradezu zum Kern wurde für das nach zwölf Jahren entstehende Märchen. — Therese Rockenbach [3]) leitet von dieser Äußerung eine Ansicht ab, wonach ein Brief des Dichters aus Heiligenstadt einen ähnlichen *Kern* für die Entstehung von „Aquis Submersus" darstelle. In dem fraglichen Briefe berichtet Storm den Eltern [4]) daß die kleine Lisbeth fast ertrunken sei; seine Frau habe sich die schwersten Vorwürfe gemacht, daß sie die Kinder allein habe ausgehen lassen. Ich kann mich der Ansicht Th. Rockenbachs nicht anschließen: das Motiv des Ertrinkens war doch in diesem Falle ohne weiteres durch die Drelsdorfer Bilder gegeben, außerdem glaube ich kaum, daß der Dichter, dessen Selbstbewußtsein hinsichtlich seiner poetischen Kraft ziemlich erheblich war, es sich versagt haben würde, etwa Paul Heyse, dem er über die Anregungen zu „Aquis Submersus" genaue Rechen-

1) vgl. Bönnecken: „Akten d. Vogelsangs" S. 14.
2) Briefwechsel m. Kuh, S. 265.
3) vgl. Rockenbach S. 13.
4) Briefe i. d. Heimat, S. 116.

schaft [1]) ablegt, eine ähnlich merkwürdige „Motivwanderung" wie beim „Spiegel des Cyprianus" mitzuteilen, wenn sie irgendwie für die Erzählung in Frage gekommen wäre. Er ist niemals, auch in keiner anderen Äußerung, auf das Heiligenstädter Erlebnis zurückgekommen, immerhin wäre es möglich, daß er sich während der Komposition des Werkes daran erinnert hätte, aber dieser Erinnerung die Bedeutung eines bildenden Kerns zuzuschieben, halte ich für etwas gesucht. —

Auch mit anderen Erlebnissen Storms kommt man über Schlüsse und Spiegelungen brieflicher Andeutungen nicht hinaus. Sämtliche Briefe aus dem Winter 1875—76 sind äußerst gedrückt, sprechen von *Sorgen, die* noch *keineswegs gehoben sind* [2]), von *bevorstehendem Schwerem* [3]), von *blutvergiftendem Kummer* [4]) verbunden mit *Nervenzuständen* [5]) und Klagen über schlechtes Arbeiten der Phantasie, die *wie ein kranker Vogel die Schwingen am Boden schleift* [5]). — Es wurde oben schon angedeutet, was dem Dichter das Jahr so vergiftete: die quälende Sorge um seinen Sohn Hans, der seit 1875 dem völligen Untergange rettungslos entgegentrieb. Das ist es doch wohl, was es verhinderte, daß *die heitere Muse bei dem Werke als Pate gestanden.* — Auch wie Storms grübelnder Geist sich aus dieser Ursache in jenen Jahren immer wieder mit dem Generationsproblem befaßte, wurde oben versucht, aufzuzeigen. War die Weltanschauung des Dichters geneigt, in den Lebenden nur Glieder einer großen, in die Vergangenheit zurückreichenden Kette zu sehen, so mußte Storm das seinem Hause drohende Unglück im Lichte der Vererbung erscheinen, und das erklärt diesen Zug in der Erzählung: darum grübelt der Maler vor den Ahnenbildern über den Ursprung des Charakters seines Todfeindes, darum zieht er aus dem unsympathischen Bilde der Urahne den raschen Schluß:

> Hier, diese ist's! Wie rätselhafte Wege gehet die Natur! Ein saeculum und darüber rinnt es heimlich, wie unter einer Decke, im Blute der Ge-

1) Briefwechsel m. Heyse, Bd. I, S. 126.
2) „ „ Kuh, S. 551, Storm-Gedenkbuch S. 192.
3) „ „ „ „ „ „ „ „ „
4) vgl. Bild s. Lebens II, S. 152—155.
5) Briefwechsel m. Heyse Bd. I, S. 112.

schlechter fort, dann, längst vergessen, taucht es plötzlich wieder auf, den Lebenden zum Unheil. Nicht vor dem Sohne des edlen Gerhardus, vor dieser hier und ihres Blutes nachgebornem Sprößling soll ich Katharinen schützen [1]). —

Und wie der Dichter in Briefen an Heyse immer wieder grübelt, *ob auch eine culpa patris dabei sei* [2]), beim Schicksalszwang entarteter und verkümmerter Seelen und Begabungen degenerierter Nachkommen, so ruft der Held der Dichtung am Sarge seines Kindes verzweifelt aus:

— nicht aus der Tiefe schreckbarer Vergangenheit ist es heraufgekommen, nichts Anderes ist da als deines Vaters Schuld; sie hat uns alle in die schwarze Flut herabgerissen [3]). —

Mit den quälenden Gedanken an den verlorenen Sohn mag dem Dichter das Gedenken an dessen Mutter noch einmal mit leidenschaftlicher Erinnerung vor die Seele getreten sein. Er fühlte sich alt werden, fühlte sich krank und müde: im Nebel versanken die kraftvollen, reifen Ehejahre an der Seite Konstanzes. So setzte er hier, — noch einmal vor der kühlen Überlegung der Altersjahre, — dieser Liebe ein Denkmal, mit dunkelglühenden Farben malt er und mit größerer Freiheit als sonst. 1873 hatte er bekannt: [4])

— ich bin ein stark sinnlicher Mensch, die Zurückhaltung in meinen Schriften beruht . . . . auf dem mir eigenen Drange nach Verinnerlichung. Sie werden die Worte „Liebe" „Kuß" fast garnicht in meinen Schriften finden — —.

— In „Aquis Submersus" ist Storm über diese Begrenzung erheblich hinausgegangen; da spricht starke, unverhüllte Leidenschaft mit einer das Musikalische streifenden, oft geradezu an Brahms erinnernden Ausdruckskraft. [5]) —

Um so schöner wirkt der Gegensatz der Resignation. Gerade aus dem bewußten Arbeiten gegen den in den Monaten der Entstehung immer wieder auftauchenden Zweifel an seiner *poetischen*

1) Hertel Bd. III, S. 40
2) Briefw. m. Heyse Bd. I, S. 178.
3) Hertel Bd. III, S. 92.
4) Storm-Gedenkbuch S. 178.
5) vgl. die Stil-Untersuchung.

Zeugungskraft, — gerade aus dieser Bewußtheit heraus zwang es den Dichter wohl, einen Mann darzustellen, dem alles in tiefen Wassern versinkt: Liebesglück, sein Kind und am Ende noch das, was ihn unsterblich machen sollte: sein Ruhm, seine Kraft. — Daher gestaltete er die Handlung so erschütternd und läßt unter den Lebenswerten nicht nur das Mitgefühl [1]), sondern auch das Selbstgefühl seines Helden in tragischer Vernichtung untergehen; und er schließt mit keinem anderen Ausblick als dem der tapfersten Resignation.

Ereignisse der Zeit haben das Werk nicht beeinflußt, höchstens insofern, als die innere Hohlheit der Gründerjahre vielleicht bei dem Dichter die Neigung zur Beschäftigung mit dem Mittelalter verstärkte. Nachweisen läßt sich, zumal wegen des geringen Interesses des Dichters an Zeitströmungen, davon nichts; auch scheint es fast wahrscheinlicher, daß Storm sich durch ähnliche Dichtungen, wie durch das 1874 wieder gelesene „Meretlein", anregen ließ. —

Faßt man zum Schluß die einzelnen Elemente und Phasen der Entstehungsgeschichte in der kürzesten Formel zusammen, so ergibt sich: Auf der in ihren Grundzügen unveränderlichen Basis seiner Persönlichkeit und Kunstauffassung entsteht dem Dichter, nach dem *Perpendikalanstoß* der Drelsdorfer Bilder und unter der Einwirkung innerer Erlebnisse der Plan zur Handlung. Unter dem unbewußten oder willkürlichen Einflusse poetischer Vorbilder fügen sich in der dichterischen Phantasie, immer in engstem Zusammenhange mit den Bildern und Erlebnissen, die einzelnen Züge der Handlung zusammen. Das Studium alter Chroniken hilft zur Ausgestaltung des Zeithintergrundes; Erinnerung und Sagenforschung geben die volkstümliche Färbung; aus beiden formt sich ein Heimatbild aus vergangener Zeit: so schließt sich am Ende die Form als das erwünschte *Goldgefäß* [2]) um den *lebend'gen Leib* des Inhalts. —

---

1) vgl. Elster, Prinzipien, Bd. I, S. 292—293.
2) Hertel Bd. I, S. 119.

Zweiter Hauptteil:

Würdigung des fertigen Werkes.
Gedankengehalt der Erzählung.

Grundmotiv und Idee.

Bei einer Würdigung des fertigen Werkes selbst ergibt ein Vergleich der theoretischen Äußerung Theodor Storms in dem geplanten Vorwort von 1881 [1]) mit der vorliegenden Erzählung, daß „Aquis Submersus" hinsichtlich des Gedankengehalts die Forderung jener Theorie schon vollkommen erfüllt. *Rein Menschliches und Ewiges* sollte die Novelle enthalten, *die tiefsten Probleme des Menschenlebens* sollte sie behandeln. — Und so ist denn hier alles historische Beiwerk, die ganze Schilderung des Zuständlichen überhaupt, nur Hintergrund und Kulisse für ein Spiel von menschlich tief ergreifendem, einfachem, zeitlosem Gehalt: die Liebe zweier Menschen, Mann und Weib. Noch einmal, ehe die Reihe der reifen Altersnovellen dies bis dahin fast ausschließlich behandelte Problem häufiger gegen ein anderes zurückgestellt, steht es hier im Mittelpunkte des gedanklichen Gehalts, ihn völlig durchdringend und beherrschend. Ist doch, wie schon bei der Darstellung von Storms Weltanschauung gezeigt wurde, die Liebe der beiden Geschlechter dem Dichter Gegenpol und Zuflucht gegenüber dem andern Grundgefühl seiner Lebensauffassung: dem Bewußtsein der Vergänglichkeit. Wie kann ihm Liebe da etwas anderes sein als das *tiefste Problem des Menschenlebens?* (Damit erübrigt sich eine Kritik an Otto Frommel [2]), der allen

1) S. o. S. 29 d. Arbeit.

2) O. Frommel: „Neuere deutsche Dichter in ihrer relig. Stellung" Berlin 1912, S. 95.

Ernstes die Behauptung verficht: erst durch den Einfluß der Romantik habe Storm „das erotische Problem vertieft und über die platte Zufälligkeit erhoben".) Die Liebe des Johannes und der Katharina entwickelt sich in der pflanzenhaften Art, die auch dem einfachen Wesen ihres Schöpfers eigen war: sie beginnt mit der tiefen Zuneigung der beiden Kinder, einem Motiv, das uns ja schon im deutschen Mittelalter häufig begegnet, wie beispielsweise in der Kinderliebe des Schionatulander und der Sigune bei Wolfram von Eschenbach. Wie Johannes mit Katharina zusammen aufwächst, kindlich unbewußt und doch schon in knabenhaften Kämpfen mit Kurt von der Risch den künftigen Nebenbuhler dunkel ahnend, wächst in seiner Seele die Liebe zu der kleinen Gespielin mit den Jahren zu einer Macht, die seines und ihres Lebens Schicksalsbestimmung wird. Zugleich wird gerade mit diesem Zug der Kinderliebe der erste Ton angeschlagen zur Durchführung des Grundmotivs: daß diese scheinbar so selbstverständliche Liebe der Gespielen tragischer Vernichtung anheimfallen wird. Das Verhältnis von Grundmotiv und Idee ist gerade in dieser Erzählung des Dichters ein höchst interessantes: Storm gehört, wie ausgeführt wurde, seiner ganzen Veranlagung nach zu den *nachdenklichen Leuten* [1]), die auch das Einmalige, Vergängliche gern sub specie aeternitatis ansehen und es lebendig in den organischen Zusammenhang des Weltgeschehens einzuordnen suchen, freilich nicht im Sinne trockner Reflexion, sondern diese Beziehung im Kunstwerk, das sie schaffen, immer wieder poetisch-bildhaft durchleuchten lassend. Storm, der an seine Weltanschauung so einmalig und so stark Gebundene, läßt sich keineswegs genügen an dem „rein anschaulich-phantasiemäßig konzipierten Grundmotiv [2])", ohne daß ihm deshalb die ursprüngliche Klarheit dieser phantasiemäßigen Anschaunng verloren ginge, sucht er das Ganze darüber hinaus auch verstandesmäßig-begrifflich zu fassen und die so gewonnene „Idee" auch zum Ausdruck zu bringen in ihrer zeitlos-ewigen Bedeutung. Selten tritt eben dies mit solcher Klarheit hervor wie in „Aquis Submersus". —

1) Hertel Bd. III, S. 15.

2) vgl. Elster: Prinzipien, I, S. 95ff.

Das Grundmotiv, die Liebe des armen Malers zu dem edelgeborenen Mädchen, das er verliert in vergeblichem Kampfe gegen das Hindernis der Standes-Ungleichheit, das vergebliche Ringen des Armen, dem in dem Kinde auch das letzte Zeugnis seines Glückes genommen wird, dessen Ruhm im Staub der Vergessenheit erblindet, — dies Grundmotiv wandelt Storm zur begrifflich-zeitlosen Idee, die er zweimal in Worte faßt: einmal in die düstere Überschrift des Ganzen „Aquis Submersus", die auf alten Bildern aus dem Schatten auftaucht, aus dem Brausen des Meeres hindurchtönt durch die Erzählung, die endlich in der letzten, nachdenklich-resignierenden Betrachtung des Rahmenerzählers zum Schlußwort des Ganzen wird. Einen zweiten Ausdruck findet der Dichter dafür in der Inschrift über der Tür des alten Hauses:

Gelick as Rook und Stoof verswindt,
Also sin ock de Minschenkind

Diese beiden Fassungen der Idee bringen die folgenden, aus verstandesmäßigem Denken über das Grundmotiv gewonnenen Gedankenreihen zum Ausdruck: „Der vergebliche Kampf eines kraftvoll-ehrlichen Herzens um Glück und Ruhm ist im Grunde nur ein Gleichnis für die zeitlose Wahrheit, daß alles menschliche Ringen und Sehnen nach der Lichtseite des Lebens doch den Schlägen eines gefühllosen Schicksals und der Vergänglichkeit unterworfen ist, daß auch das Lebenswerk des Tüchtigen in bitteren Wassern des Geschicks und der Zeiten untergeht, daß selbst von Kampf und Leiden Derer, die den göttlichen Funken in sich tragen, am Ende nichts bleibt als Rauch und Staub. Es ist im Grunde das alte, bittere Wort des biblischen Predigers: „es ist alles eitel —"; nur muß man das im Sinne Storms recht auffassen, dessen Helden das Schicksal, das grausame, wohl beugt und beraubt, wie der Sturm Bäumen die Krone ausbricht, — aber die harte Wahrheit der Worte, die *für jugendliche Augen wohl nicht sichtbar sind* [1]), zerbricht den Leidgebeugten, der sie im Brausen des Meeres *gleich einem finsteren Wiegenliede* hören muß, — nicht völlig. Vor ihm ist sein Weg dunkel und

1) Hertel Bd. III, S. 21.

verschwindet im Schatten; aber seine tränenvolle Seele wendet sich zurück und lebt ein zweites Leben nach innen, da, wo das härteste Schicksal nichts mehr zerstören konnte, — lebt weiter im tiefsten Sinne von Goethes Wort:

„Denn es ist ein zweites Glücke
Eines Glücks Erinnerung —“ [1])

So hat der Dichter hier eine wunderschöne Wechselwirkung zwischen Grundmotiv und Idee geschaffen, ohne daß die letztere irgendwo mit der „farblosen Klarheit eines abgezogenen Begriffs“ [2]) unpoetisch oder moralisierend hervorträte oder auf die lebendig quellende Kraft der Vorstellungen des Grundmotivs hemmend oder zerstreuend einwirkte. Auf diese Weise kommt die ganze Tragik der phantasiemäßig ersonnenen Handlung voll und rein zur Geltung.

Tragik und Schuld.

Schon bei der Darstellung von des Dichters Weltanschauung wurde darauf hingewiesen, wie sich aus seinem Schicksalsbegriff die Auffassung des Tragischen entwickelt: auch wurde gezeigt, eine wie kleine Rolle der Schuldbegriff in dieser Auffassung spielt. Wenn auch der erwähnte Plan zu einer früheren Novelle „Im Korn“ [3]) das Problem einer *culpa patris* tatsächlich in den Mittelpunkt stellt, so ist Storm später doch ganz wieder davon abgekommen. Es ist interessant zu sehen, wie sich da die Dinge verschieben: ganz anders verhält es sich damit in der reifen Erzählung „Aquis Submersus“, als in dem als Vorstufe dafür in Betracht kommenden Entwurf „Im Korn“. — Der Anfang der Rahmenerzählung in unserer Novelle läßt wohl den Gedanken aufkommen, es handele sich auch hier tatsächlich um eine tragische Schuld des Vaters: mit *culpa patris* deutet der nach-

1) Goethe, Werke, Weimarische Ausg., Bd. IV, S. 92. („An Venus“)
2) G. Freytag: „Die Technik d. Dramas“ S. 31.
3) S. o. S. 25 d. Arbeit.

grübelnde Verstand des Beschauers die beiden Buchstaben c. p., deren Deutung in der Inschrift noch aussteht Der Ausruf des Johannes an der Leiche seines Kindes:

> nicht aus der Tiefe schreckbarer Vergangenheit ist es heraufgekommen, nichts Anderes ist da als Deines Vaters Schuld . . . [1])

deutet doch offenbar darauf hin, daß er an seine eigene Schuld glaubt, die sein Lebensglück vernichtet habe. So zeichnet er auch mit eigener Hand das *culpa patris* in den Schatten des Totenbildes. Die Nachricht vom jähen Tode des Junkers Wulf nennt er:

> eine Kunde, so meines Lebens Schuld und Buße gleich einem Blitze aus dem Dunkel hob, so daß ich Glied um Glied die ganze Kette vor mir leuchten sahe. [2])

Gegenüber diesen Äußerungen steht die schon erwähnte Aufzeichnung des Dichters in seinem Tagebuche [3]), wo er unter wörtlicher Nennung der vorliegenden Erzählung nachdrücklich darauf hinweist, daß er an keine Schuld des Paares gedacht habe. Drei Jahre später äußert er sich in dem gleichen Tagebuch noch einmal, diesmal sehr ausführlich, über die Frage einer etwaigen Schuld: [4])

> Man würde durchaus fehlgehen, wenn man in Aquis Submersus in der, freilich die bestehende Sitte außer acht lassenden, Hingebung des Paares die Schuld der Dichtung suchen wollte. Das hat dem Dichter ebenso fern gelegen, wie etwa Shakespeare bei Romeo und Julia Die Schuld, wenn man diese Bezeichnung festhalten will, liegt auf der andern Seite, hier auf dem unerbittlichen Geschlechterhasse, dort auf dem Übermute eines Bruchteils der Gesellschaft, der, ohne Verdienst auf die irgendwie von den Vorfahren eroberte Ausnahmestellung pochend, sich besseren Blutes dünkt und so das menschlich Schöne und Berechtigte mit der ererbten Gewalt zu Boden tritt. Nicht zu übersehen ist, daß es eben diese feindliche Gewalt ist, die das Paar einander fast blindlings in die Arme treibt. —

Diese Erklärung des Dichters ist so unzweideutig mie möglich; um so seltsamer erscheint es, daß Therese Rockenbach von einer

1) Hertel Bd. III, S. 92.
2) „ „ „ „ 89.
3) S. o. S. 24 d. Arbeit.
4) Bild s. Lebens II, S. 176.

„Schuld der Leidenschaft“ [1]) spricht, allerdings den leisen Zwiespalt zwischen der Äußerung des Dichters und der Dichtung selbst schon andeutet, während Paul Schütze [2]), der ebenfalls entschieden eine solche Schuld betont, die erst in Gertrud Storms Lebensbild ihres Vaters veröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen des Dichters noch nicht vorgelegen haben. Da der Künstler, wie Storm einmal an Heyse schreibt, schließlich immer *in eigener Sache die letzte Instanz* [3]) ist, *wenn auch nicht sofort nach frischer Tat,* — kann man nicht umhin, die Frage einer Schuld in der Erzählung nur unter dem Gesichtspunkt der eigenen Aussprüche des Dichters anzusehen. Daß die Schuld des Johannes am Ertrinken des Kindes im Grunde etwas ganz Zufälliges und außerhalb seiner Willensmöglichkeiten Liegendes sei, geht deutlich hervor bei aufmerksamem und nachdenklichem Lesen: aber auch nur dann. Man kann Storm an dieser Stelle einen leichten Vorwurf der Unklarheit nicht ersparen: eine etwas schärfere Hervorstellung des rein Zufälligen, Unverschuldeten wäre der ganzen Stelle sehr zugute gekommen. Kuh empfand das auch und wünschte den Tod des Kindes etwas deutlicher „markiert“ [4]), darauf antwortet der Dichter nun aber überraschenderweise, daß er schon bei der Niederschrift das Gefühl gehabt habe, als müsse etwa *Katharina noch mehr zu dem Kinde hindrängen, er sie dann noch rücksichtsloser zurückhalten.* [5]) — Diese Äußerung ist kaum ein Vierteljahr nach *frischer Tat* niedergeschrieben und wirkt vollkommen gegenteilig wie die beiden Aufzeichnungen *letzter Instanz* von 1880 und 1883. Sie entspricht auch keineswegs der tatsächlichen Darstellung: hielte der Maler die Geliebte überhaupt leidenschaftlich oder rücksichtslos davon ab, nach dem Kinde zu sehen, so käme das Gefühl eines zufälligen Unglücks überhaupt garnicht im Leser erst auf. Das der Katastrophe vorausgehende Zwiegespräch [6]), das Storm in dem Antwortbriefe an

1) Rockenbach S. 89.
2) Schütze S. 221.
3) Briefw. m. Heyse, Bd. I, S. 121.
4) Briefwechsel m. Kuh, S. 552.
5) „ „ „ „ 553.
6) Hertel Bd. III, S. 86.

Kuh erwähnt, ist allerdings dasjenige Moment, was der Darstellung des Ganzen jenes leichte Schwanken und Schillern verleiht, das größere Klarheit und Deutlichkeit der eigentlichen Absicht und Meinung des Dichters wünschen läßt: aber dieses Zwiegespräch wird schließlich wieder berichtet aus der Erinnerung des unglücklichen Vaters selbst, und daß er sich und Katharina die Schuld am Tode ihres Kindes zurechnet, ist psychologisch wieder gut gesehen und menschlich begreiflich. Dem Rückschauenden erscheint es als letztes Glied in der Kette seiner culpa. — Vergegenwärtigt man sich aber vom Standpunkte des Lesers aus die Situation, so ist der bleibende Eindruck doch dieser: die Eltern sind von dem spielenden Kinde nur durch ein Weidengebüsch getrennt; jeder Angstruf, jede auffällige Bewegung des Wassers hätte ihr Ohr erreichen müssen, selbst in der starken Gemütsbewegung, die sie beide ergriffen hatte: aber das Leben dieses überzarten Kindes verlischt so rasch und kampflos wie ein Licht; der Knabe ist so wenig lebensfähig, daß aller Wahrscheinlichkeit nach auch ein noch so rasches Herbeieilen eines Rettenden den Tod nicht hätte aufhalten können, der vom Hineingleiten ins Wasser nicht weiter als ein paar Herzschläge entfernt gewesen sein kann. — Daß Johannes sich selbst an der ganzen Vernichtung seines Glückes, nicht nur am Tode des Kindes, eine Schuld beimißt, kann nicht bestritten werden: der Dichter hat diesen Charakter mit einem so feinen Verantwortlichkeitsgefühl ausgestattet, daß er von dem Augenblicke an, wo er sich sagte:

> Du hast ein teures Leben an Dich gerissen; nun wisse, daß Dein Leben nichts gilt als nur das ihre [1]) —

garnichts anders kann als das, was nur Unzulänglichkeit der Mittel gegen ein von außen kommendes Schicksal ist, als seine eigene culpa zu empfinden. Wenn ein kraftvoller Mann einen sich selbst gegebenen Schwur nicht halten kann, so wird ihm das selten als ein bloßes Unglück erscheinen. — Der etwas verwirrende Sachverhalt nach diesen Ergebnissen stellt sich, in Kürze zusammengefaßt, etwa so dar: 1. Es bestand in der Absicht des

1) Hertel Bd. III, S. 59.

Dichters zunächst ein Schwanken, ob das Schicksal der Liebenden am Ende noch durch eine hinzukommende Schuld zu verschärfen sei. (Brief an Kuh.) Dies erklärt die tatsächliche Unklarheit bei der Schilderung der Katastrophe. — 2. Nach dem vorwiegenden, durch die Situation gegebenen Eindruck und nach den Äußerungen von 1880 und 1883 liegt im Sinne des Dichters etwas wie Schuld nur in der rohen Überheblichkeit und Feindschaft der Junker; doch hat Storm die Liebenden, psychologisch richtig, so gezeichnet, daß sie selbst sich schuldig fühlen.

Die Entstehungsgeschichte [1]) wies darauf hin, daß die Tragik bei Storm den Schwerpunkt eigentlich durchaus in die Situation verlegt, weniger in den Charakter. Die *Unzulänglichkeit* des Ganzen, die der Dichter betonte, liegt in diesem Falle in dem *Übermute eines Bruchteiles der Gesellschaft* [2]). Sie ist es, die die tragischen Situationen schafft, an ihr zerschellt das Lebensglück des Johannes nach vergeblichem Kampfe. In Storms Hinweis darauf, daß *eben jene feindliche Gewalt es ist, die das Paar einander fast blindlings in die Arme treibt* [3]), tritt das deutlich zutage. — Wenn man nun, nachdem die Schuldfrage an sich geklärt scheint, die einzelnen Bestandteile des Tragischen in der Handlung ins Auge faßt, so ergibt sich ein großer Reichtum der Formen. Der Dichter hat, sowohl was den Gegenstand, das Lebensgebiet der Taten, wie auch den Verlauf des tragischen Schicksals und seine Wirkung anbelangt, in dieser Erzählung große Kraft und Vielfältigkeit bewiesen und das in einer so feinen Harmonie der Teile, daß das Ganze reich wirkt, aber edel: nichts ist unnötig, unruhig oder zerstreuend. Welch ein Aufsteigen in der Kunst der tragischen Behandlung von dem kleinen Entwurf „Im Korn" bis zu „Aquis Submersus"! — Dort ein karges Motiv, hier eine Fülle tragischer Züge; aber eine organische Fülle, ohne das „massenhafte Vielerlei" der tragischen Einzelheiten in Freytags „Brüdern vom Deutschen Hause" [4]). — Der junge Gutsherr des Entwurfes

1) S. o. S. 24 d. Arbeit.
2) „ 24 „ „
3) „ 57 „ „
4) Volkelt S. 538.

ist nichts als ein Durchschnittsmensch ohne seelische Feinheit und Kraft. Johannes aber, der, rastlos strebend, in seiner Kunst das Höchste zu leisten hofft, ist doch wohl einer jener Ausnahmemenschen, bei denen die „gewaltsame Vernichtung außergewöhnlichen Denkens, Schaffens und Wollens“ [1]) besonders tragisch wirkt. Etwas Erhabenes wird mit der Kraft dieses Mannes zerstört, dessen künstlerisches Können mit seinem Glücke untergeht, sodaß auch sein Ruhm der Vergessenheit anheimfällt. Dem gegenüber ist die zarte und liebliche Katharina ein Beispiel für die tragische Vernichtung des Schönen. Menschliche Größe kann ihr nur in der Hinsicht zugesprochen werden, daß sie sich durch ihre Ehe mit dem Priester opfert, um ihrem Kinde einen ehrlichen Namen zu geben, aber einen weit größeren Eindruck hat man von ihrer rührenden Schlichtheit und Schönheit, von dem in Storms Sinne „menschlich Schönen“ [2]), das, wie Agnes Günther sagt, „immer ein wenig wehrlos ist“ [3]). — Ihre Mittel zum Kampfe um ihr Glück sind nur gering: opfernd und leidend geht sie zugrunde. — In dem Geschick der Liebenden hat Storm die tragische Vernichtung in dem Augenblicke der endlichen Erfüllung höchst wirkungsvoll verwandt: als Johannes heimkehrt nach jenem schrecklichen Tage, an dem er die verlorene Geliebte noch einmal gesehen und den Tod seines kaum erst als sein Kind erkannten Knaben erlebt hat, da bringt ihm sein Bruder die Kunde, daß Wulf verschieden sei:

> Mir war's bei dieser Schreckenspost, als sprängen des Paradieses Pforten vor mir auf, aber schon sahe ich am Eingange den Engel mit dem Feuerschwerte vor mir stehen: — dieser Tod hätte uns das Leben werden können, nun war's nur ein Entsetzen zu den anderen. [4]) —

Eins der bittersten, tragischen Schicksale des Johannes ist die Zerstörung seines Selbstgefühls; mitten im Aufstieg werden die Schwingen seines jungen Ruhms gelähmt, seine künstlerische Kraft verläßt ihn; er kann nur noch rückwärts sehen, mit seinem

1) vgl. z. Folg.: Elster: Prinzipien I, S. 280—319.
2) Bild sein. Lebens II, S. 176.
3) „Die Heilige und ihr Narr“, Stuttgart 1916, Bd. I, S. 68.
4) Hertel Bd. III, S. 89.

toten Kinde begräbt er alle seine Hoffnungen. — Im Mittelpunkt der Tragik steht die Unerfüllbarkeit seiner Liebeshoffnung, die im vergeblichen Kampfe mit der tragischen Gegenmacht zerschellt. Der Dichter begründet eben diese *Unzulänglichkeit des Ganzen* nicht ausschließlich in den sozialen Verhältnissen, sondern verstärkt sie noch durch die rohe Gemütsart des Junkers Wulf, der die Härten seiner Zeit und den *Übermut des Bruchteils der Gesellschaft* noch unmenschlich vergröbert und verschärft. Storm weist ja auf die durch diesen Zug noch besonders gesteigerte Tragik hin: gerade die empörende Roheit, mit der die feindliche Gewalt der sozialen Trennung ausgeübt wird, treibt das Paar zueinander: nur so wird Katharina veranlaßt, bei dem Jugendgespielen um Schutz zu flehen, und erst der durch Bluthunde Gehetzte findet nur noch den Weg in die Kammer der Geliebten offen, wo sich sein und ihr Schicksal entscheidet. Sehr fein wird als letzter Grund der besonderen Tragik, die noch aus dem harten und rohen Charakter des Wulf hervorgeht, wieder der Zug der Vererbung genutzt: so erhält auch dieser Teil des Tragischen eine schicksalsmäßige Bedeutung. Alles in allem wirkt die Tragik dieser Erzählung völlig in Storms Absicht und Bekenntnis:

> daß eine auf's Tragische gestaltete Novelle, wenn sie so ist, wie sie sein soll, so gut wie die Tragödie erschüttern und nicht rühren soll.[1] —

Nur ist man dabei doch genötigt, wieder an einen Ausspruch des Dichters anzuknüpfen, den er in seinem Tagebuche gelegentlich der Schuldfrage in „Aquis Submersus“[2] an seine Betrachtung anhängt, ohne ihn näher zu charakterisieren:

> man könnte untersuchen, ob ein episch- und ein dramatisch-Tragisches zu unterscheiden wäre.[3] —

gleichsam eine aktive und eine passive Tragik — führt er den gleichen Satz in einem Briefe an Erich Schmidt weiter aus. — Das ist es wohl schließlich, was in so vielen seiner Novellen

1) Mitgeteilt durch Krey, S. 33.
2) „ „ „ „ 60.
3) „ „ „ „ 60.

das Problem der Tragik etwas erschwert: daß wirklich sehr häufig nur eine „epische", passive Tragik vorherrscht, die vielleicht geradeso tief wirkt wie die dramatische, aber weniger sinnenfällig ist.[1]) — Das Vorherrschen der „Situations-Tragik" bestärkt das Auftreten des Episch-Tragischen. Besonders ist das in den frühen Novellen der Fall: in Aquis Submersus ist es gerade der mit künstlerischem Takte geführte Ausgleich der beiden Arten, der sehr anziehend wirkt: hinsichlich dieser Mischung ist die Erzählung ein Meisterwerk: vom Dramatischen enthält sie gerade soviel Tragik, als man ohne den Eindruck der Überladenheit vertragen kann: die Szene mit den Junkern, die große Liebesszene, das Wiederfinden der Verlorenen und der Verlust des Kindes. Aber diese drei Höhepunkte verbindet ein unaufhörlich und leise rinnender Strom epischer Tragik, tausend kleine Züge im schlichten Gang der Erzählung, die weniger beim Lesen auffallen, als daß sie die großartig resignierte Stimmung eines immer mehr müdgekämpften Lebens erst recht mitteilen und vertiefen. —

Symbolik.

An zweiter Stelle unter den hervorragenden Zügen im Gedankengehalt der Erzählung steht die Symbolik. Im allgemeinen steht der Dichter ihr ferner als beispielsweise Raabe, der so überaus bewußt in allem „Vergänglichen nur ein Gleichnis" sah und unendliche Formen des Symbols in seiner Dichtung verwendet. In Raabe ist viel Erkenntnis, viel philosophisches Denken. Das liegt Storms viel naiverem Denkvermögen nicht. So sind auch seine Symbole sehr viel einfacher und seltener als die Raabes. Eine Erzählung freilich wie die vorliegende war schon durch ihren Titel auf Symbolisches eingestellt: die Worte, die der Vater unter das Totenbild seines Kindes setzt, haben einen tiefen Sinn: sie deuten, — und das wird dem Künstler in dem Augenblick bewußt, als sein Pinsel sie in den Schatten des Bildes setzt, — auf sein Schicksal, seine Liebe, seinen Ruhm; sie deuten ihm, als er sie im Brausen des Meeres wieder zu

1) vgl. Prinzipien, Bd. I, S. 289 ff.

hören meint, auf noch Größeres: menschliche Schicksale überhaupt, denen sie Text zu einem finsteren Schlummerliede werden, das ihnen die Ewigkeit singt. — Ein weiteres Symbol übernahm der Dichter aus manchen seiner früheren Erzählungen: die Blume. An sich keine neue und ungewöhnliche Symbolik, — darauf suchte die Entstehungsgeschichte hinzuweisen, — verwendet er sie ganz in dem Sinne seiner früheren Dichtungen [1]): die lebenglühende, rote Nelke der Drelsdorfer Bilder ersetzt seine Phantasie durch die blasse Wasserrose, die geheimnisvoll, schwer erreichbar, auf der schwarzen Tiefe des Wassers ruht, schwermütig-nixenhaft, wie aus einer anderen Welt, kalt, feucht und duftlos, aus dem Bodenlosen aufsteigend. So spielt sie ihre Rolle in „Immensee", als gleiches Sinnbild der Unerreichbarkeit, entschwundenen Glückes, das sich nur dem Auge der Erinnerung zeigt, Totenblume der Sehnsucht. Das Reizvolle in der Verwendung dieses Symbols liegt in „Aquis Submersus" darin, daß Storm sich hier mit künstlerischem Takte aller romantischen Abstraktion enthält, die er in „Immensee" durchaus verwenden durfte, die aber in dieser Schilderung des siebzehnten Jahrhunderts verderblich gewirkt haben würde: dem Maler kommt der tiefe Sinn des Symbols der Blume garnicht zum Bewußtsein: er malt sie in das blasse Händchen *als ein klein Geschenk, als erwünschet Angebinde,* seiner Seltenheit wegen.[2]) — Völlig bewußt wird dem Johannes dagegen ein drittes Symbol, das, seiner großen Einfachheit und Sinnfälligkeit halber, ganz in den Anfang der Erzählung, in die Kinderjahre der Liebenden, gerückt ist: das Symbol des Kauzes. Storm versucht es mit einem Anflug von Humor, — dem einzigen in der ganzen Erzählung, — zunächst als kindlich gedachtes Sinnbild für einen Menschen zu verwenden: den beiden Kindern erscheint der Junker von der Risch, dem *seine runde Vogelnase . . . unter buschigem Haupthaar zwischen zwo merklich runden Augen saß,* — so abschreckend und seltsam wie der Vogel.[3]) Aber dann hebt der Dichter das Sinnbild in sein eigentliches Feld: den wirklichen

1) Hertel Bd. I, S. 153 ff.
2) „ „ III „ 91.
3) „ „ „ „ 27.

Raubvogel, der in blinder Fressgier in das Nest des Rotkehlchens starrt, kann der Eschenbogen des jungen Johannes herunterholen, daß das befreite Vöglein *sich zwitschernd in die Luft schwang*[1]), den grausamen und tückischen Junker und Nebenbuhler kann er nicht bezwingen; ist er doch in seinem *bunten Federbalg*[2]) nur ein armer Vogel selbst. Für seine demütige Bitte um Nachricht findet der Junker am Ende nur die harte und böse Antwort, *es möge wohl der Buhz das Vöglein sich geholet haben*[3]). — Sinnbildliche Wirkung für das Ganze haben die Bilder der Rahmenerzählung, die mit ihren Gegensätzen von herb und lieblich, finster und hilfeflehend schon die Ahnung eines Schicksalszusammenhanges erwecken, auf eine Welt von Gegensätzen hindeuten und in ihrem seltsamen Beieinander auf tragische Verknüpfungen hinweisen. Als Symbol anzusehen ist endlich auch das Bildnis der unseligen Ahnfrau mit den stechenden Augen: Sinnbild für eine alte Zeit, die nur scheinbar tot ist und es doch vermag, lebendiges Glück mit ihrem Fluche zu vernichten. Halbbewußt wird das dem Maler, als ihm aus dem Totenantlitz seines Kindes plötzlich ihre Eisaugen entgegenzustarren scheinen.[4]) Ihr Fluch verkörpert den sozialen Gegensatz, der auch die letzte, holde Blüte des Geschlechts ins Elend reißt und zerstört. — Naturvorgänge werden einigemale symbolisch verwandt: am sinnfälligsten die schwüle Sommernacht vor der Liebesszene — der nächtliche Garten, vorher vom Mond beleuchtet, versinkt in völliger Dunkelheit und Stille, aber in das heimliche Leben liebestrunkener Geschöpfe hinein droht ein fernes Wetterleuchten, Sinnbild des Unwetters, das über das kurze Liebesglück zweier Menschen hereinbrechen wird. — In ähnlich eindrucksvoller Weise verwendet der Dichter das Meer, dessen symbolische Kraft ihm eigentlich in dieser Novelle zum erstenmale in ihrer ganzen Größe aufgeht: erst gegen den Schluß des Ganzen, nach harten Schicksalsschlägen, wird sein Dasein dem Maler ganz bewußt: kurz

1) Hertel, Bd. III, S. 26.
2) „ „ „ „ 33.
3) „ „ „ „ 68.
4) „ „ „ „ 91.

vor der Katastrophe zeigt der Küster ihm die Stelle, wo die Fluten über versunkenes Land und Glück hinwegrollen [1]), aber das Sinnbild wird ihm noch nicht in seiner Vordeutung bewußt, er empfindet nur, daß hier *auch ohne Pastor vernehmlich Gottes Wort gepredigt wird —;* das Symbol der Unendlichkeit, die uns alle samt unseren Schicksalen in ihre Fluten hineinreißt, kommt ihm erst nach der letzten Katastrophe zum klaren Bewußtsein. — Soviel scheint aus der Verwendung von Symbolen in der Erzählung hervorzugehen: an der Auswahl ist nichts ungewöhnlich oder eigenartig; nichts ist vorhanden von dem glänzenden Reichtum und der großen Eindringlichkeit der Sinnbilder bei Raabe. Der Reiz bei Storm liegt in der taktvollen Art der Verwendung, die garnicht bestrebt ist, das Möglichste herauszuholen, sondern die *Kunst des Vorletzten* [2]) auch hier durchzuführen bemüht erscheint. So sind seine Symbole das, was er an bildlicher Darstellung, die er im ganzen nicht allzu hoch einschätzte, allein erstrebte: [3]) das *In-Szene-Setzen* eines Gedankens, das die letzten Möglichkeiten zu erschöpfen der Phantasie des Lesers überläßt. —

Charaktere

Schon die Entstehungsgeschichte der Erzählung suchte nachzuweisen, daß in der Wesensart Theodor Storms wie auch in seiner Auffassung des Tragischen [4]) eine gewisse Gefahr für die Gestalten seiner Dichtung liegt: ein bei aller Tiefe naives, unproblematisches Denken, eine Natur, die in sich keine Entwicklungskämpfe irgendwelcher Art kennt, wird nicht leicht problematische Menschen in Kunstarbeiten hineinstellen. So sind des Dichters Gestalten er selbst: *pflanzenhaft,* naiv, nach einer Art eingeborener Ethik handelnd, sich einem äußeren Schicksal beugend und mit stiller Ergebung beiseitetretend. Sie haben das

1) Hertel Bd. III, S, 75.
2) Briefwechsel m. Kuh, S. 367.
3) „ „ Eggers, S. 17.
4) S. o. S. 23ff d. Arbeit.

Harte und das Weiche, das in der Natur ihres Schöpfers lag, aber, — wenigstens die Männercharaktere der späteren Dichtungen, — mehr von der ersteren Eigenschaft, und ihnen fehlt das Weiche des Dichters, seine Art, mitteilsam sich über sein Innenleben zu äußern. Das ist im Grunde merkwürdig, daß Storm hier die harte, verschlossene Volkshälfte der Friesen bevorzugt und zeichnet, während er selbst der anderen, weicheren, mit fast allen Fasern seiner Seele zugehörte. Man darf ihn darum nicht verkleinern, denn diese Seite seines Wesens schenkte uns seine wundervollen Verse, aber ein seltsames Phänomen ist die Abweichung der von ihm gezeichneten Gestalten doch. Sie sagen nur das Nötigste, sie geben nur leise Andeutungen über ihr Seelenleben, und es ist im Grunde nur ein einziges Problem, das sie bewegt: Liebe. Liebe in allen Formen, aber immer in sich geschlossen, nie an sich selbst zweifelnd, immer im Kampf mit einem von außen kommenden Schicksal. Dadurch erscheinen seine Charaktere in der Mehrzahl seiner Dichtungen einseitig, ihre Schicksale, so verschieden er sie auch formt, erscheinen leicht eintönig. Die Seelenkämpfe des „Grünen Heinrich" sind ihnen fremd wie das Elend des Mannes aus dem Tumurkielande, die Maske von kraftvoller Energie, die dem müden Thomas Buddenbrook entgleitet, als er den Verfall seines Hauses nicht mehr wegtäuschen kann. Und dann stelle man eine von Storms Frauengestalten neben Effi Briest, die ein Kind bleibt, trotzdem sie durch Schuld und Leid geht und doch weise wird in einsamer Seelennot. Davon wissen Storms Menschen alle nichts. Sie sind gradlinig wie Dickens' Gestalten, einfarbig wie die Helden Balzacs. Und wie diese werden sie immer, trotz unserer vielfältigen, gehetzten, zermürbten, problematischen Zeit unter den „happy few", für die im Grunde jeder echte Dichter schreibt, ihre guten Freunde behalten. Denn trotz allem, was ihnen fehlt, sind sie mit soviel Kunst hingestellt, spiegeln soviel Menschliches, das unbedingt und ewig ist, daß die Zeit ihnen nichts anhaben kann. Das gilt vor allem für die vorliegende Dichtung Theodor Storms, deren Gestalten er bewußt alles Leben verlieh, über das er Macht besaß. —

Emil Kuhs begeistertes Wort von den „üppigen Nelkenblättern, die den grünen Kelch auseinandertreiben“ [1]), kann man vielleicht nur auf den Charakter des Helden in der Erzählung, den Maler Johannes, verwenden, da aber mit Recht. Denn selten hat Storm einen lebensvolleren Menschen auf seine Lebensbühne gestellt, selten einen männlicheren, nie einen mit einem solchen Plus an Leidenschaft; denn in „Waldwinkel“ gestaltete er nur einen Ausschnitt aus dem Leben eines alternden Mannes, dessen Charakter längst eine endgültige Prägung erhalten hatte: hier erlebt vor unseren Augen ein Mensch an der Schwelle reifer Mannesjahre sein Schicksal. Kein Künstler ist es im modernen Sinne eines Tonio Kröger, aber ein fest im bürgerlichen, fast handwerksmäßigen Leben verankerter Maler, dem doch der Genius innewohnt, dem er mit getreuer Arbeit das Höchste abzuringen bestrebt ist. — Voller Jugendkraft wandert er durch den maigrünen Wald seiner Heimat; Sonne liegt auf seinem Weg, auf den die Schatten des großen Krieges nicht gefallen waren, denn damals weilte er in der Fremde, als eines holländischen Meisters eifriger Schüler. So scheint er ausersehen zu tüchtigem Leben. Aber nun führt der Dichter diese junge und weiche Seele sogleich ihrem Schicksal zu: am Sarge des Vaters trauernd, erblickt er die Gespielin, die seinen Kindertagen nahe war: der erste, *heiße Puls des Lebens* [2]), erster Hauch jener Leidenschaft, die sein ganzes Leben in ihren Feuerkreis hineinziehen wird, ergreift ihn. — Eine eigentliche Entwicklung macht der Charakter nicht mehr durch: alles liegt in ihm, alles wird nur, durch die immer gesteigerte Tragik der Situationen, immer voller, immer reicher, zum Ausströmen gebracht: Hilfsbereitschaft und Treue bei dem gefährlichen Botenritt, Entschlußkraft bei der Schenken-Szene und Flucht, die ganze, sorgende Nachdenklichkeit einer Storm verwandten Natur in dem ungeheuren Verantwortungs- und Verpflichtungsgefühl gegenüber der Geliebten. Daß „Zorn, Liebe, Todesangst, drei furchtbare Dämonen“, ihn in ihre Kammer getrieben, ehe diese Kammer in seinem ehrlich erworbenen und

1) Briefw. m. Kuh, S. 552.

2) Hertel Bd. III, S. 32.

für die geliebte Frau gebauten Hause lag, das verpflichtet das ganze Leben dieses vornehmen und geraden Mannes. Es kommt ihm nicht in den Sinn, daß sein Erfüllungswille an der Ungleichheit des Standes scheitern könne: durch ehrliche Arbeit muß das Glück zu erwerben sein. Daß die Gegner sich auf seine Kampfmittel überhaupt nicht einlassen, vielmehr nach dem Mordversuch an ihm die Geliebte für ihn verschollen sein lassen, daran muß sich dieser schlichte und offene Charakter überspannen wie eine auf's äußerste gestreckte Saite: sein rastloses Suchen, Zermürben, Zerquälen ist fast die psychologisch feinste Schilderung eines Schicksalskampfes, die Storm je geleistet hat. Im Augenblick der höchsten Spannung, beim endlichen Wiederfinden der Verlorenen, muß Johannes erfahren, daß sie ihm ewig verloren ist. Da zerreißt die Saite, zerbricht etwas in diesem Charakter, der nun nichts mehr an Gefühl aufbringt als den dumpfen Schmerz um den Tod seines Kindes, als unendliches Schuldbewußtsein, als die Erkenntnis, daß es die ganze Kraft seiner Seele war, die da in tiefen Wassern versank. So sehr hat Storm diese Gestalt als Einheit hingestellt, als mit dem Liebeserlebnis abgeschlossene Entwicklung, daß niemand auf den Gedanken kommen kann, dieser Mann werde seinen Schmerz bekennen und erlösen in seiner Kunst: ein im Grunde so einseitiger Mensch, dem Kunst und Lebensglück und Liebeserfüllung eine unlösbare Einheit bilden, deren Lebensnerv die Liebeserfüllung ist, — ein Solcher kann sein eigentliches Leben nicht mehr weiterleben, er hat ja seine Kraft verausgabt, er ist innerlich verbrannt. Aber sein Dasein muß er weiter leben, kann es nicht gewaltsam auslöschen; denn das ist das Grausame: das Schicksal kam von außen und nahm ihm alles, bis auf eine, letzte Fähigkeit: die, die traurig schwelende, halbzertretene Flamme seines Lebens mit Erinnerung zu nähren und männlich, still, das Ende seiner Tage abzuwarten. — Die Frage, ob dieser Charakter in sich selbst eine „starke, drängende Anlage zum Tragischen“ [1]) enthalte, beantwortet sich leicht mit nein. Der Charakter des Johannes ist in sich kaum tragisch,

1) vgl. Volkelt S. 323

bietet keinen Zwiespalt, in den ein Schicksal eindringen und zermürben könnte; aber seine Einseitigkeit, die geschlossenen Flächen seiner Eigenschaften, haben zur Folge, daß eine tragische Situation ihn in seiner Vollständigkeit angreifen, mit allen seinen Mitteln zum Kampfe zwingen, ihn im Ganzen tragisch vernichten muß. Bis auf den einen Punkt, den ein tragisches Schicksal bei Storm nicht mehr zu ergreifen imstande ist. — Der Dichter hat noch eine zweite, sehr ähnliche Gestalt dieser Art geschaffen: den Hinrich in der „Chronik von Grieshuus", der aber nicht ganz auf der gleichen Höhe steht. —

Der zweite Hauptcharakter der Erzählung, der der Katharina, erreicht nicht ganz die Eindruckskraft des ersteren. Zuerst scheint es, als wolle Storm hier einmal eine Ausnahme machen von der blutlosen Resignation der meisten seiner Frauengestalten: neben der kraftvollen Männlichkeit des Johannes klingt am Anfang ihr schelmisches, noch halb kindliches Mädchenlachen. Als sie dann, voll erblüht, sich unter der Liebe des Jugendfreundes wie unter heißer Sonne erschließt, wirkt sie wirklich als das *sinnberückend Bild*[1]), das Johannes von ihr malt Storm mag hier an die Frauenbildnisse des Van Dyck gedacht haben, den der Maler ja auch als seinen Gönner erwähnt[2]); so steht Katharina vor uns: braunlockig, blühend, aber mit den durchsichtigen Schläfen und bläulichen Schatten in den Augenwinkeln, die auf seelische und körperliche Zartheit schließen lassen. Doch nimmt sie zuerst ihr Schicksal ganz tapfer in die Hand und ist nicht gesonnen, sich von ihrem rohen Bruder an einen Ungeliebten binden zu lassen. Auch ihr Charakter hat den Zug der Gradheit wie der des Johannes: sie verbirgt die Liebe nicht, die sie ganz erfüllt, sie berechnet nicht, sie schenkt sich ihm ganz, als er in Todesnot in ihre Kammer flüchtet. Aber damit ist ihre Tatkraft zu Ende. Sie verschwindet, und wir hören erst von ihr, als ihr Schicksal über ihren Willen hinweg entschieden ist. Menschliche Größe wie Kleist's Marquise von O., die den Mann nicht einmal

1) Hertel Bd. III, S. 44.
2) „ „ „ „ 56.

kennt, von dem sie ein Kind haben wird, auch kaum Hoffnung haben kann, ihn jemals zu finden, — die das Wagnis der Suche aber dennoch unternimmt und lieber alles duldet, als daß sie sich um ihres Rufes willen verkaufte, — solche Größe konnte Storm einer Frau nicht zugestehen. (Große seelische Selbständigkeit war ihm an Frauen unbequem: wie hat er Konstanze gequält in seiner Verlobungszeit [1]), nur um sie nach seinem Ideal von Weichheit und Gefügigkeit zu modeln.) — Katharinas Wille stirbt mit ihrer Liebeshoffnung. Ihre Seele war zu zart für das Allerschwerste, sie läßt sich an den Priester verkaufen, der das Amt dafür bekommt; alles, damit das Kind einen ehrlichen Namen trägt. In der Zeit, die sie mit dem Priester zusammen gelebt, ist sie in völliger Lethargie versunken, sie sucht und findet keine neuen Wege mehr für ihre Seele, nachdem sie soweit gekommen oder gebracht worden ist, ihre Liebe zu Johannes als Sünde und ihr jetziges Leben als dauernde Buße anzusehen.

Er nahm die Sünderin zum Weibe,

klagt sie,

o wehe, mein entweihter, armer Leib. [2]) —

Ihr fast erstorbenes Gefühl erwacht nur noch einmal unter dem Sturm von Johannes' ausbrechender Leidenschaft, um gleich darauf, beim Tode des Kindes, in schneidenden Schmerz zu versinken. So läßt der Dichter diese zarte Seele in Not und Jammer untergehen: denn ihren öden Lebensweg wird nicht einmal der Schatten einstigen Glückes — Erinnerung — begleiten; sie empfindet ja nur noch Sünde und Schuld Opfernd und leidend geht sie zugrunde, sie wirkt rührend, aber nicht erschütternd. —

Skizzenhaft, widerspruchsvoll, wenig klar, aber gerade dadurch reizvoll wirkt die Gestalt des Predigers. Man hat hier unbedingt den Eindruck des nicht fertig Gewordenen, das Gefühl, als habe der Dichter noch beim Niederschreiben geschwankt, wie bei der Schilderung vom Tode des Kindes. Der tiefsitzende

1) vgl. d. Briefwechsel m. s. Braut.
2) Herte Bd. III, S. 86.

Haß Theodor Storms gegen den Klerus klingt sehr durch[1]); auf der anderen Seite auch eine Spur von widerwilliger Hochachtung vor dem *ehrlichen und ehrenwerten, fanatischen Pfaffen,* wie er den geistlichen Stand Heyse gegenüber einmal charakterisiert hat.[2]) Ohne Entwicklung steht der Prediger plötzlich, gegen den Schluß hin, in den Aufzeichnungen des Malers. — Wilhelm Jensen[3]) kritisiert die unscharfe Stellung in der Handlung, fragt nach den persönlichen Motiven zur Eheschließung mit der Verstoßenen und zweifelt, ob er harter . . . . Sittenrichter sei oder „au fond du coeur selbst Leidenschaft?" — Auch Kuh riet dem Dichter[4]), „den Schleier, der die Ehe der Mutter verhängt, um ein paar Linien zu lüften." — Aber Storm lehnte das ab:

> es ist doch viel hin und her erwogen, es existiert sogar ein etwas weiter ausgeführter Schluß. Ich bin endlich aber froh, daß ich so davongekommen und will dann der Kritik diesen Einwand überlassen. —

Dieser Schluß-Entwurf scheint vernichtet worden zu sein; Gertrud Storm erwähnt ihn nirgends. Storm betont in der Erzählung zweimal ausdrücklich, daß der Prediger *mit dem schwarzen Haupthaar, dem finsteren und herrischen Gesicht und dem tiefen Einschnitt ob der Nase* eher einem Kriegsmanne als einem Geistlichen ähnlich sehe.[5]) — Daß dieser Mann recht weltliche Interessen hat, wird durch zwei Züge betont: er strengt wegen eines Ackers einen Prozeß gegen die Gemeinde an und hat sich sein geistliches Amt verkaufen lassen, indem er dafür der armen Katharina und ihrem Kinde einen ehrlichen Namen gab. Im Gegensatze zu diesen Interessen stellt Storm ihn wieder als fanatischen Vertreter der protestantischen Orthodoxie hin: das kostbare, alte Marienbild seiner Kirche hat er in Trümmer schlagen lassen; daß sein eigenes Bildnis in der Kirche hängt, ist ihm höchst

1) Krey, S. 54 leitet diesen Haß aus dem „freien und liebevollen Menschentume des Dichters" her, was doch wohl keine ausreichende Begründung ist.

2) Briefw. m. Heyse, Bd. I, S. 51.

3) mitgeteilt: Bild sein. Lebens II, S. 178.

4) Briefwechsel m. Kuh, S. 552—553.

5) Hertel Bd. III, S. 19, 72.

unlieb, — von der Kunst behauptet er, sie habe *allezeit mit der Welt gebuhlet*[1]), schilt auf die Deiche, weil es Papisten sind, die sie bauen und treibt seine Dorfleute selbst an, zu dem schrecklichen Schauspiel einer Hexen-Verbrennung in die Stadt zu wandern. Also eine Schilderung, die schwarz in schwarz nicht spart. Aber der gleiche Fanatiker, der ohne alles menschliche Gefühl scheint, hängt wieder in zärtlicher Liebe an dem Kinde, von dem er weiß, daß es nicht sein eigenes ist, und diese Liebe wird von dem Kleinen, der doch, wie alle Kinder, genau weiß, wem er vertrauen darf, mit rückhaltloser Zärtlichkeit erwidert. Der Priester haßt den Vater des Kindes, aber er bittet ihn, sein Totenbild zu malen, — er verachtet die Kunst, aber er stiftet das Bild der Kirche; — Widersprüche überall: denn daß er im Grunde selbst in Leidenschaft für sein Weib glühe, ist nirgends festzustellen. Immerhin kann man fast vermuten, daß dies Herz so hart wurde, weil es zu weich gewesen ist, daß der fanatische Haß gegen die Kunst entstand aus dem Haß gegen den Künstler, der das von ihm geliebte Weib verführte. Aber das bleiben rein gefühlsmäßige Motivierungsversuche. Nichts ist recht begründet an diesem Charakter: er wirkt wie eine halbverwischte Skizze, die rätselhaft, aber reizvoll ist gegenüber der oft allzu klaren Bestimmtheit der übrigen Gestalten. Man hat das Gefühl, daß, wenn diese Figur weiter ausgeführt worden wäre, ein Charakter daraus entstände, der im besten Sinne des Worts tragisch in sich selbst hätte sein können. Vielleicht ist das der Grund, aus dem der Dichter ihn halb fertig stehen ließ: er bangte um die Geschlossenheit seines Werkes, wollte das Interesse nicht von den beiden Hauptgestalten abziehen und ist wohl auch vor dem ihm so garnicht gemäßen Wagnis eines wirklich problematischen Charakters zurückgeschreckt. Aber selbst in seiner fragmentarischen Form empfinden wir diesen Charakter als eine Hauptfigur, als Bindeglied zwischen den Liebenden und der Gegenmacht. —

Von dieser ist nicht allzu viel Rühmendes zu sagen; sie ist schematisch behandelt; es sind Typen, die nur mit einem

1) Hertel Bd. III, S. 77.

ganz leichten Hauch von Individualität ausgestattet sind. Storms Haß gegen das *Adelsinstitut*[1]) hat da wenig günstige Form gefunden. Der Junker von der Risch wirkt durchweg wie eine Karikatur; allerdings tritt er auch kaum in den Vordergrund und wirkt meist wie vom Willen des Wulf geschoben. Er ist der Typus des heruntergekommenen, zuchtlosen Edelmannes der Zeit nach dem großen Kriege. Die Anekdote, die der alte Dieterich von seinen Abenteuern beim *Kieler Umschlag*[2]) erzählt, scheint Storm einer volkstümlichen Quelle entnommen zu haben. Katharina ist dem wüsten Junker im Grunde ganz gleichgültig: erscheint er doch überhaupt ohne eine Spur menschlicher Würde. Das ist wohl ganz wirksame Folie für das helle Bild der zarten Blume, die an ihn verhandelt werden soll, aber psychologisch so undifferenziert gesehen, daß man eine unbehagliche Empfindung dabei nicht los wird. Und mit einiger Wehmut denkt man an Keller, der selbst bei einem Teufel noch ein Stück himmlischer Schönheit durchschimmern läßt.[3]) —

Ein klein wenig wärmer geschildert ist der eigentliche Gegenspieler des liebenden Paares: Junker Wulf. Er wird schon dadurch interessanter, daß er wie unter dem dämonischen Zwange der Vererbung handelt. Storm macht sogar einmal den leisen Versuch, ihn das fühlen zu lassen: die im Jähzorn-Ausbruch angeordnete Verfolgung des Malers hat ihn *gereut gleich einem Narren*[4]), — aber diese Regung erstickt sofort wieder in neu aufloderndem Jähzorn und sinnlosester Roheit. Von da an erscheint er wieder als typischer Bösewicht ohne einen einzigen, hellen Zug. Damit verschwindet der Versuch, ihn tragisch erscheinen zu lassen, doch wieder im Schatten. —

Der Dichter hat das wohl gefühlt, daß es am Ende doch nicht angeht, die Gegenmacht so gänzlich ohne alle Wärme hinzustellen: der in ein paar Strichen angedeutete Charakter des

1) Briefwechsel m. s. Freunden, S. 102.

2) Jahrmarkt in Kiel am 6. Januar, wo die Adligen der Umgegend ihre Schulden zu begleichen pflegten.

3) Keller, Ges. Werke, Berlin 1915. Bd. VII, S. 371.

4) Hertel Bd. III, S. 63.

alten Herrn Gerhardus ist ein entschiedener Versuch, ein Licht auf die finsteren Erscheinungen zu setzen und auch den Charakteren der Gegenmacht etwas von der Tragik mitzuteilen, die schließlich nur aus dem Zusammenwirken von Charakter und Situation[1]) entsteht, wenn sie wirklich organisch ist. Dieser Charakter des alten Herrn wäre imstande gewesen, zwischen den sozialen Gegensätzen die Brücke zu schlagen, die durch Wulfs Blutbedingtheit ein für alle Mal wieder abgebrochen ist. Man atmet auf: hier sind endlich einmal einem adlig Geborenen menschliche Werte zugestanden und solche der Humanität im Sinne der Renaissance. Daß Johannes die Tochter wider seinen Willen ins Elend bringen muß, gibt ihm gegenüber dieser vornehmen Seele verschärftes Schuldgefühl: darum malt er den Toten, wie er *aus seinem Leilach . . gleich wie in stummer Klage*[2]) gegen ihn blickt. — Aber bei diesen Andeutungen ist der Dichter stehengeblieben; auf solche Art sollte die Tragik der Gegenmacht nicht bedingt werden. Darum sind mit dem gleich am Anfang der Erzählung eintretenden Tode des alten Herrn von vorn herein alle Möglichkeiten einer solchen Entwicklung abgeschnitten. —

Ein weiterer Versuch, die Einförmigkeit der Gegenmacht etwas abzutönen, liegt in der Gestaltung der alten Bas' Ursel; der Dichter versucht, sie mit einem Anflug von Humor zu schildern. Ein Anflug ist es, nicht mehr. Storm ist nicht der Humorist im großen Sinne, wie Keller und Raabe es sind; denen das Lachen sehr häufig „die anständigste Form des Weinens" ist, und die doch nie den goldenen Schimmer übersehen, der, wenn man sie recht sieht, die großen Gegensätze des Lebens versöhnt. Selbst das in sich selbst ruhende, heitere Lachen ist ihm eigentlich fremd: er hat seine eigene Schwere fast nie überwunden, und es sind schon sehr gute Stunden, in denen er schalkhaft sein kann wie in den „Söhnen des Senators" oder in dem köstlichen, kleinen Schwank „Wenn die Äpfel reif sind". — Aber auch dann begreift er mehr den Humor der Situation als den des Charakters.

1) Volkelt S. 322.
2) Hertel Bd. III, S. 71.

Zumal bei Frauen-Charakteren bleibt er nur bei dem durchaus hergebrachten Material humoristisch gefärbter Andeutung; er kennt nicht die Fähigkeit eines Kellerschen Verkleinerungsglases, das eine Züs Bünzli schuf. Seine Bas' Ursel mit der *langen Tricotage und der unmäßig in die Luft gehobenen Nase,* dem *obligeanten Lachen* und der *widrig feinen* Stimme ist eine sehr herkömmliche alte Jungfer, deren unglaublicher Standeshochmut und gehässige Geschwätzigkeit nur darum nicht allzu schablonenhaft wirken, weil der Dichter, dessen Takt so oft das Fehlende ausgleicht, sie vorsichtig nie allzu sehr aus dem Schatten heraustreten läßt. Immerhin hätte die frauenhafte Wärme, die das alte Fräulein Heide von der Wisch auszeichnet[1]), den Charakter nur günstig beeinflußt.

Damit ist die Reihe der Charaktere, — denn der alte Dieterich und der Bruder des Johannes sind nur Andeutungen, — geschlossen. Übersieht man sie noch einmal in Kürze, so heben sich die drei erstgenannten sehr stark heraus. Die Gegenmacht, die *Unzulänglichkeit des Ganzen,* ist in ihren Vertretern viel weniger reich und ausdrucksvoll gegliedert. Und faßt man die tragische Wirkung, die von ihrem Zusammenwirken mit Situationen ausgeht, noch einmal zusammen, unter der Frage, ob dies eine Tragik typisch-menschlicher oder individueller Art sei[2]), — so fällt die Antwort zugunsten der ersteren aus: es sind Typen und Welten, die sich hier tragisch begegnen, wie sie es in „Romeo und Julia" sind, die vom Dichter zum Vergleich herangezogen werden. —

Handlung.

Hinsichtlich der Form ist die Erzählung „Aquis Submersus" ein unbestrittenes Meisterwerk. An ihr wird vor allem klar, daß der Dichter, trotz aller verzagten Lebensmüdigkeit grauer Stunden, im Zenith seines Könnens stand. Weder vorher noch nachher hat er eine ähnlich gute Rahmenform geschaffen, — als Erinnerungs-

1) Vgl. Hertel Bd. IV: „Zur Chronik von Grieshuus".
2) vgl. Volkelt, S. 366.

novelle steht die Erzählung auf der höchsten Stufe der Storm eigentümlichen Entwicklung, die Einführung in die Stimmung, die Kunst der Anfänge und Schlüsse der einzelnen Teile, endlich der Aufbau und die Durchführung der Handlung: das ist alles, von Wenigem abgesehen, auffallend geglückt. Storm hat sich mit diesem Werk recht bewiesen, *daß er's doch noch könne.* — Wenn man im „Schimmelreiter" den Rahmen zu übersehen versucht, so ergeben sich aus seiner recht komplizierten Dreiteilung Schwierigkeiten, die der Dichter nicht immer zu lösen vermocht hat. In „Aquis Submersus" bleibt die Rahmenform klar und übersichtlich: der Dichter selbst tritt dreimal auf: am Anfang, in die Stimmung einführend und die Spannung erweckenden Momente aufzeigend, — in der Mitte leicht reflektierend und das letzte, stärkste Moment der Spannung aus dem ersten Teile, (das bisher ungelöste Rätsel des Kinder-Totenbildes) wieder aufnehmend, — am Schluß endlich in antiker Weise den Chor machend. — Der Anfang der Rahmen-Erzählung, räumlich weitaus der größte, vertritt die vollständig auf spannende Wirkung berechnete Aufgabe der Exposition: das Totenbild des Knaben neben dem Porträt des finsteren Predigers, die geheimnisvollen Buchstaben, der ungenügende Versuch, sie zu enträtseln, — das alles erregt auch beim Leser *phantastisches Verlangen,* vom Leben und Sterben dieses Kindes, vom Schicksal der Dargestellten, Näheres zu erfahren. Aber der Dichter hält zurück: nach Jahren erst läßt er seinen Stellvertreter den Schlüssel zur Aufklärung dieser dunklen Dinge finden: und wieder tritt kurz vorher ein neuer, Spannung weckender Zug hinzu: die Auffindung eines Bildes, das offenbar im engsten Zusammenhang mit jenen Schicksalen steht, obwohl es sich an einem anderen Orte befindet als die früher genannten Bildnisse, obwohl es einen Dritten darstellt; aber der tote Knabe mit der Wasserlilie liegt auch auf diesem Bilde dem Manne im Arm; nach der Tracht des *milde blickenden, alten Herrn* ist das Bild zur gleichen Zeit gemalt, nach der Maltechnik ist es der gleiche Künstler, der die anderen Bilder geschaffen. Alles Interesse konzentriert sich nun auf das tote Kind; und nun gibt uns der Dichter den Schlüssel in die Hand in Gestalt der alten, vergilbten

Aufzeichnungen. — Was in diesen alten Blättern steht, ist Erinnerung, wie der Rahmen es war. Keller wählt dafür die Form des Tagebuchs: kühle und geschäftsmäßige Aufzählung aus dem diarium des Pfarrherrn; erst als die unerhörten Begebenheiten mit der „unseligen Creatur“ [1]) ihm seine „ruhsame Existenz“ gar zu sehr verstören, wird der alte Herr etwas lebhafter. Anders die Innen-Erzählung bei Storm: hier ist es rückschauende Erinnerung, fast über ein ganzes Menschendasein hinaus. Das bestimmt eigentlich schon die Einordnung der ganzen Erzählungsform: eine „Novelle“ im strengen Sinne alter Epik ist diese Erinnerungs-Erzählung nicht, auch nicht ganz der „kräftig begrenzte Fall“ [2]) der Heyseschen Falkentheorie: dazu ist der umspannte Zeitraum zu lang. So tut man wohl besser, die Stormschen Novellen als „Erzählungen“ zu bezeichnen, trotzdem er selbst anders gliederte und für die Novelle nur eins der „ewigen Probleme des Menschenlebens“ forderte und demzufolge „Im Brauerhause“ ausdrücklich nur als „Erzählung“ bezeichnete. — (Nur ist der von Storm dafür geprägte Ausdruck „Novelle“ für eine Dichtung wie „Aquis Submersus“ im Verlaufe der Untersuchung nicht zu vermeiden.) — Die Gestaltung der „Erinnerung“ in der vorliegenden Erzählung zeigt Storm auf der Höhe der Kunstform selbst: an Stelle der lose aneinanderreihenden Bilder der Frühzeit ist hier straff gefaßter Zusammenhang getreten. Der Mann, den er diese Lebenserinnerungen schreiben läßt, ist Künstler auch in der Art, seine Eindrücke wiederzugeben. Die Ich-Form verstärkt den Eindruck des Unmittelbaren, persönlich Erlebten: wo des Dramatischen genug ist, nach den großen Höhepunkten des Berichtes, wo die epische Hülle sehr durchsichtig wird, verwertet die Technik des Rückblicks dann wieder ihre schöne, epische, abklärende Kraft. Auch ein reflektierender Zug spielt hier und da hinein, aber immer mit feinem Takt, im ersten, dramatisch bewegteren Teile der Handschrift besonders stark zurücktretend. Man verliert hier nie den Eindruck der unmittelbaren Erinnerung, die aus dem Vergangenen nur die großen Züge herausschält,

1) vgl. Keller, Bd. I, S. 55.

2) S. o. S. 29 d. Arbeit.

wie sie Personen nur aus einzelnen Merkmalen, aus Händen, Augen, Mund schildert, ohne sich in Einzelnes zu verlieren. — Nicht auf der gleichen Höhe steht der zweite Teil der Erinnerungs-Handschrift, wenigstens in seinem Anfang nicht: das beschreibende Element tritt zu sehr in den Vordergrund. Künstlerisch hat wohl die Erwägung mitgespielt, dadurch den Altersunterschied, die ruhige, mutlos-resignierte Betrachtung des Zermürbten zu betonen; es entsteht aber durch die Fülle des Details eine leichte Unglaubwürdigkeit hinsichtlich der Erinnerungstätigkeit, die den Eindruck etwas beeinträchtigt. Im einzelnen ist das freilich eine Stilfrage.[1]) — Wirkungsvoll ist allerdings wieder diese Verzögerung als Folie für die sich blitzartig entwickelnde Katastrophe. — Auf einer sehr hohen Stufe von Kunst stehen die Anfänge und Schlüsse der einzelnen Teile sowohl des Rahmens wie der Erinnerungserzählung. Storm war Musiker genug, um zu wissen, welche Bedeutung einzelne „Akkorde" für das Anschlagen und Verklingen-Lassen von Motiven und Stimmungen haben. — Die Dorfkirche am Anfang liegt vom allgemeinen Geschehen noch zu weit ab, aber wundervoll wirkt das kühle, stille Zimmer, in das die Linden hineindunkeln, in dem alten Hause mit dem nachdenklichen Spruche über der Tür. Man hat sofort das Gefühl, daß hier die Zeit stillsteht, in diesem Raum, wo das alte Bild von der Wand schaut, wo aus der offenen Lade der Moderduft des alten Papiers steigt, wo der bequeme Ohrenstuhl geradezu einlädt zu ruhigem Verweilen. Es ist dies eins von Storms mit Recht berühmten Intérieurs, das sofort die gewünschte Stimmung andächtiger Versunkenheit herbeizaubert. — Und dann beginnt die Erzählung mit der Wanderung durch den Maimorgen, durch grünen Buchenwald, — ganz ausführlich wird die Stimmung geschildert, die das erste Heft der Handschrift mit so grossen Hoffnungen einleitet. Aber blättert man dann den Schluß dieses Heftes auf, so heißt es nach der Schilderung des Zweikampfes und einem kurz erwähnten Reiseplan des Malers[2]):

---

1) S. u. Stiluntersuchung.

2) Hertel Bd. III, S. 69.

ich werde auf meiner Reise dem Walde vorbeifahren, so hinter Herrn Gerhardus' Hof belegen ist. Aber das alles gehört ja der Vergangenheit.

Eindrucksvoller konnte nicht geschlossen werden, als in dieser grauen, farblosen Kürze den Wald zu erwähnen, der im strahlenden Frühlingsglanze gelegen hat, als die Erzählung begann. Wieder beginnt dann der Erzähler mit dem alten Hause, mit dem der Rahmen begann: aber an Stelle all der traulichen Abgeschiedenheit, die uns damals vom Dichter gemalt worden, erwähnt er nun nichts davon, als daß es den harten Spruch trägt vom Verwehen alles Menschenglückes. Der Schluß der zweiten Handschrift dann, das gewaltige Schicksalsrauschen des Meeres, ist vollendet großartig. —

So bliebe denn nur noch in Kürze der Gang der Handlung selbst zu überschauen. Sie entwickelt sich nach der höchst kunstreichen Exposition in rascher Aufeinanderfolge; zunächst ein paar Seiten lang episch-ruhig einsetzend, dann aber, die sozialen Gegensätze und den Haß der Junker betonend, mit dramatischer Spannung und Wucht rasch zu ihrem Höhepunkte aufsteigend: scheinbar meint doch der Dichter im Dorfkrug eine abschließende Katastrophe herbeiführen zu wollen, aber es folgt ein Gegensätzliches: der Wutausbruch des Junkers treibt den fliehenden Maler in die Kammer der Geliebten. Wieder erscheint ein spannendes Moment: Johannes hofft mit Sicherheit, dem Gegner in offener Unterredung die Hand der Geliebten abzugewinnen und sich in ehrlicher Arbeit die Grundlagen seines Lebensglückes zu schaffen. Retardierend wirkt die Mahnung des alten Dieners, aber unmittelbar folgt die Katastrophe: nach höhnender Rede verwundet Wulf den Maler schwer. Als Johannes nach langem Siechtum dem Leben zurückgegeben ist, findet er nach seiner Heimkehr aus Holland die Geliebte nicht mehr. Damit schließt der erste, dramatisch und lyrisch stark bewegte Teil der Handschrift. Der zweite, der nach kurzer Zwischenbemerkung des Rahmenerzählers sofort anschließt, gibt zunächst jene bei Erwähnung der Erinnerung und ihrer Behandlung schon charakterisierte, breite Betrachtung und Beschreibung: die eigentliche Handlung stockt völlig, Gegenstand wird das Leben der Zeit, in dem der

arme Maler doch seine Qual und sein zermürbendes Suchen nach der Verlorenen nicht vergessen kann; lyrische, beschreibende und reflektierende Elemente bestreiten eine Zeit lang den Gang der Handlung ausschließlich; für das Gefühl des Lesers zuviel. Der Hexenprozeß, — auf den gleich noch zurückzukommen sein wird, — bleibt ein befremdender Bestandteil. — Da treten endlich leise steigernde Momente auf, die Augen des fremden Knaben enthüllen dem Maler jäh sein quälendes Rätsel: damit wird die zunächst lyrische Darstellung in raschem Tempo beschleunigt, leidenschaftlich dramatisch gesteigert bis zur atemlosen Spannung der Katastrophe. Lyrisch-reflektierender Ausklang des Ganzen beschließt die Handlung. — Abgesehen vom Anfang des zweiten Teils schließen sich die poetischen Elemente[1]) zu einer überaus glücklichen Mischung zusammen: die Wirkung des Ganzen ist die einer großartigen Prosa-Ballade. —

Was zu wünschen übrig bleibt, ist das Weglassen oder Kürzen des fremden Bestandteils; des Hexenprozesses. Kuh, der feinempfindende Kritiker, wies darauf hin, wie ablenkend und störend er wirkt, ohne dafür erhebliche Gegenwerte zu bieten. Er schreibt sehr richtig:[2]) „Das grauenhafte Faktum kommt nicht nur unvorbereitet in die Erzählung hinein, es kommt überdies in einem Moment, wo unser ganzer Anteil auf die Krisis und Lösung des Konflikts gespannt ist. Die Phantasie wird daher plötzlich herumgerissen, wie ein im vollsten Laufe einem bestimmten Ziele zueilendes Roß. Für eine letzte, entscheidende Lokalfarbe scheint mir der schreckliche Zwischenfall viel zu wichtig an sich und schmerzlich ablenkend von dem Hauptgegenstande." Das ist schließlich die Meinung jedes unbefangenen Lesers. Storm[2]) verteidigt die angegriffene Episode im nächsten Briefe; man merkt der Antwort aber an, daß er selbst nicht so ganz von seinem künstlerischen Rechte überzeugt ist. Er entschuldigt die Episode als Movens, das den Johannes aus der Stadt und den Prediger aus seinem Hause treibe; überdies sei ja die junge Hexe bei

1) vgl. Elster: „Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen. Marburg 1903".

2) Briefwechsel m. Kuh, S. 553.

ihrer Erwähnung schon tot und *könne das Interesse des Lesers somit nicht mehr erheblich von den beiden Hauptpersonen ablenken.* Das ist alles wenig stichhaltig, und man wird Kuh recht geben müssen. Das „Movens" hätte ebensogut durch irgend einen weniger umfangreichen Zug ersetzt werden können; und daß die Hexe schon tot ist, hindert unsere Phantasie nicht, hinter der Einführung dieses ganz neuen und ein wenig grausigen Tatbestands ein neues Motiv, irgend einen neuen Konflikt zu erwarten. Dadurch ist die Stimmung der mitarbeitenden Phantasie entschieden behindert und gestört. —

Schilderung des Zuständlichen.

Sicherlich hat der Dichter die Episode, die er, wie wir sahen, aus Laß entnahm, eingeflochten, um das Zeitkolorit noch stärker zu betonen. Um so seltsamer erscheint der Mißgriff, als Storm in der übrigen Darstellung des Zuständlichen hinsichtlich des historischen und kulturhistorischen Hintergrundes eine sehr weise Zurückhaltung walten läßt. Ebenso wie er den Sprachstil der alten Zeit nur leicht angleicht, hat er bei der Schilderung des siebzehnten Jahrhunderts ein *symptomatisches* [1]) Verfahren befolgt; jene von ihm bis zur feinsten Wirkung gepflegte Kunst des Andeutens, Erratenlassens, das besonders aus seinem Stil [2]) gelegentlich ein Wunder von Eindruckskraft geschaffen hat. Das Marktgewühl der kleinen Stadt, die bäuerliche Lustbarkeit in der Schenke schildert er gern realistisch, gibt aber immer nur einen Ausschnitt, der wirkt, als hätte Teniers oder Ostade ihn gemalt. Daß über die soziale Trennung der Stände nirgends reflektiert wird, immer nur in Handlungen gespiegelt wird, was die Zeit nach dem großen Kriege an Verrohung und Fanatismus hervorgebracht hatte: das läßt das kulturhistorische Element in dieser Erzählung so liebenswürdig wirken, wie es bei Freytag in seiner trockenen Gelehrtheit gelegentlich stören kann. In Wahrheit

1) Briefwechsel m. Heyse, Bd. II, S. 53.
2) S. u. Stil-Untersuchung.

bildet hier der Zeithintergrund nichts als den „kleinen, grünen Kelch" für die Charaktere. Wie Storm über das Kulturgeschichtliche und seine Rolle in Dichtungen dachte, geht ja bereits aus dem oben erwähnten Briefe an Petersen[1]) hervor. Mit feinstem Takt hat er in „Aquis Submersus" dies künstlerische Gesetz befolgt. —

Viel mehr Wert legte er für die Schilderung des Zuständlichen auf den Zusammenklang des Inhalts mit den Landschaftsbildern und Naturvorgängen. Storm ist der große Künstler des Landschaftlichen; seine Menschen sind ohne umgebende Natur nicht denkbar, und mit welcher unvergänglichen Schönheit löst der Lyriker Storm auch in dieser Verbindung sein Naturgefühl aus! Das ist wohl mit ein Grund, aus dem heraus uns Deutschen an einem Künstler wie Dostojewsky immer ein Quälendes, Unheimliches, Trennendes bleibt: seine Menschen werden niemals in eine Landschaft gestellt, haben nie irgendwelche Beziehungen zur Natur, von der ihr Seelenleben gänzlich abgelöst erscheint.[2]) Das wäre bei einem unserer großen, deutschen Dichter, wäre auch bei Storm ganz undenkbar. Alle Gemütsbewegungen seiner Gestalten sind, parallel oder kontrastierend,[3]) begleitet von Naturbildern. Wieviel Symbolisches er in der vorliegenden Erzählung der Natur entnimmt, wurde oben angedeutet. Auch sonst tönt die Natur die Melodie zu allem, was da vorgeht. Wunderschön sind die Hintergründe des Himmels: seidenblauer Frühlingstag am Anfang der Erzählung, goldene Herbstsonne auf blassem Grunde am Ende, und in der Mitte, vor der Liebesszene, ein nächtlicher, von Wetterleuchten zerrissener Juni-Himmel. Besonders fein verwertet sind die Naturblilder in „Aquis Submersus" hinsichtlich ihrer Stil-Behandlung: der anschließende Versuch einer stilistischen Untersuchung des Werks wird darauf näher eingehen. — Man könnte einwenden, daß die Art der Naturbetrachtung,

1) S. o. S. 32 d. Arbeit.

2) Zweig S. 166.

3) vgl. Seidel: da dessen Arbeit alle Einzelheiten der landschaftl. Schilderung ausführlich erwähnt, wurde hier von einer Behandlung unter gleichen Gesichtspunkten abgesehen.

die Storm eigentümlich ist, einen Anachronismus im Zeitbilde der Novelle darstelle: Petersen[1]) hat dem Dichter auch leichte Vorwürfe darüber gemacht; er beruft sich in der Antwort auf Opitz und Grimmelshausen, die von Naturbeschreibung *strotzten.* — Das ist sicherlich anfechtbar: denn jene, fast romantische Naturauffassung, die Storm eigen ist, entspricht doch wohl kaum dem Geiste des 17. Jahrhunderts; aber die Freiheit der Behandlung gegenüber der ganzen Schilderung des Zuständlichen läßt auch diesen Anachronismus sich ohne Störung einfügen. —

1) Briefwechsel m. s. Freunden, S. 128

Dritter Hauptteil:

Stil-Untersuchung.[1])

Allgemeines.

Thomas Mann, der feine Künstler und Stilist, in seinen letzten Werken[2]) als berufener Kritiker von Dichtkunst und Sprachmeisterschaft viel Geistvolles und psychologisch Feines zu Tage fördernd, — das für eine Storm-Untersuchung um so wertvoller ist, als Thomas Mann sich selbst als den Nachfahren Theodor Storms bezeichnet, — nennt das Geheimmnis des Stils, jene tiefinnerliche Verbindung zwischen dem Persönlichen und dem Sachlichen, „das anziehendste unter der Sonne." — Den Quellen der Stilkunst nachzugehen, die einen Dichter befähigt, die Dinge so zu sagen, „als gelte es, irgend eine Gewalt zu zwingen, die Augen davor niederzuschlagen,"[3]) — dieses Nachgehen führt zu den tiefsten Gründen der Seele, zum Allerpersönlichsten, dahin, wo schöpferisches Genie und harte Arbeit, Begabung und Selbsterziehung sich zu dem feinen und dichten Gewebe verknüpfen, dessen leuchtende Farben dem Beschauer beim ersten Anblick so selbstverständlich und mühelos zusammengewirkt erscheinen. Nichts schlägt festere Brücken zum eigentlichen Wesen Theodor Storms, als eine Untersuchung seines auffassenden und darstellenden Stils: kein anderes Werk in der Gruppe der chronikalischen Novellen eignet sich mehr dazu als „Aquis Submersus", das an bewußt-reifer Beherrschung des Stils nicht erreicht und nicht übertroffen worden ist. Die Grenzen, aber auch die Fülle des reifen Dichters werden hier offenbar. —

1) Zum Ganzen zu vergleichen: Elster, Prinzipien, Bd. II.

2) Th. Mann: „Rede und Antwort", „Betrachtungen eines Unpolitischen".

3) „ „ „ „ „ , S. 368.

Allgemeine Eigenschaften des Stils.

Anschaulichkeit.

Elemente des Gehörssinns.

Storm schildert, entsprechend seiner einfachen Lebensauffassung, einfache, sinnlich eindrucksvolle Verhältnisse. Stark sinnlich ist der Dichter in jeder Hinsicht, auch in seiner Stilkunst, wenn auch hier wie überall, gebändigt durch das Primat der Ethik in seiner bürgerlichen Lebens- und Kunstsphäre, die kein extremes Überschreiten einmal gezogener Grenzen kennt. Aber in diesem Werke, wo es ihm darauf ankommt, *zu zeigen, daß er's doch noch könne,* wo es galt, einen balladenhaften Stoff mit pulsendem Leben zu füllen, hält er auch nichts zurück, sondern zieht ganz bewußt alle Register auf der Orgel seiner Stilkunst: es entsteht eine Polyphonie von Sinneseindrücken, wenn auch in ihr nicht alle Stimmen gleich gut geführt erscheinen. Den Orgelpunkt in diesem ganzen Kunstwerk von Anschaulichkeit bilden akustische Vorstellungen. (Der eben gebrauchte Vergleich wurde gewählt, um das unbedingte Vorherrschen des Gehörsmäßigen unter den Vorstellungen zu betonen.) Storm war sehr musikalisch: er wußte das auch und betont es häufig genug. Schöpferisch trat dies Talent in der reinen Musik kaum hervor: er war ein guter Tenorsänger und ein Dirigent von hervorragend feinem Gehör, sonst nichts. Aber starke Spuren schöpferischen Könnens finden sich, wo Elemente der Musik umgebildet werden zu Darstellungsmitteln stilistischer Kunst. — So vorsichtig man auch sein muß im Setzen von Beziehungen zwischen reiner Musik und dem dichterischen Kunstwerk,[1]) so peinlich da jede Absicht des Autors

1) Elster, S. 287.

wirken kann,[1]) so glücklich hat der Dichter von „Aquis Submersus" mit einer Fülle von akustischen Elementen musikalische Wirkungen erzielt, die zum mindesten die „Entfernung vom dürftigen Worte . . . . bis zur reichen Fülle der musikalischen Sinneseindrücke"[2]) in merkwürdiger Weise verringern. —

Das Erste, was sich unter dem Gesichtspunkt musikalischer Wirkung geradezu aufdrängt, ist die Stimmung, die erzeugt wird: jeder, auch nur rein receptiv musikalisch empfindende Mensch wird dem Zauber dieser, — wie fast alle Novellen Storms auf Vorlesen komponierten, — Sprache unterliegen: keiner wird sich dem Eindruck entziehen können, daß eigentlich hinter den vorüberziehenden Bildern und verklingenden Worten immerzu eine leise Musik ertönt, ertönen muß: denn wir müssen seelisch dauernd horchen, und die Erschütterung, die uns ergreift, ist von der Art, wie Musik nur sie in uns weckt. Bei Hebbel, bei Keller müssen wir verzaubert schauen; unsere Phantasie muß nachzeichnen, nicht lauschen. Auch in Storms anderen Werken ist, mit Ausnahme der einzig-schönen „musikalischen Prosa" in der ganz frühen Novelle „Ein grünes Blatt", eine ähnlich stark auf Hören eingestellte Wirkung niemals wieder erreicht. — Nicht den geringsten Anteil an dieser Erzeugung einer rein-musikalischen Stimmung hat der wohl-abgewogene Wechsel von Erregung und Beruhigung, einer der gewöhnlichsten Erscheinungen der Musik,[3]) die hier als stilistisches Hilfsmittel sehr wirkungsvoll verwandt wird: auf die heftig bewegten Vorstellungen der Szene mit dem Junker, die seitens des Fliehenden mit schmetterndem Zuwerfen der Tür endet, (53) folgt stille Nacht, *liebliches Schallen der Nachtigallen,* beruhigtes Wandern und Horchen auf nächtliche Stimmen: aber nur als kurzes Decrescendo vor der bis zum Fortissimo hinstürmenden Flucht: die sich immer steigernden Vorstellungen von *Schnaufen, Rennen, Bellen, grimmigem Triumphgeheul* der Bluthunde überstürzen sich fast. (S. 53, 54.) Mitten darin achtet

1) als abschreckendes Beispiel: V. von Strauß: „Tuvia Panti". Berlin und Wien 1912.

2) Elster, S. 65.

3) „ „ 199.

der Dichter auf die psychologisch sehr feine Kontrastwirkung, daß dem Geängsteten im Taumel der rasenden Flucht doch nicht das unbeirrt forttönende Schlagen der Nachtigallen entgeht und in der Not des letzten, gefährlichen Augenblicks nicht das Auffahren der im Gezweig schlafenden Vögel. — Vor dem Entschluß des Bleibens bei der Geliebten wird das Zurückweichen der Verfolger durch eine ununterbrochene Reihe rein akustischer Vorstellungen höchst wirkungsvoll herausgearbeitet: (S. 57) —

> Da schrillte ein geller Pfiff, die Hunde drunten wurden jählings stille, und da es noch einmal gellte, hörete ich sie wie toll und wild von dannen rennen. Vom Hofe her wurden Schritte laut; wir horchten auf, daß uns der Atem stille stund. —

So geht es weiter, mit Ausnahme von ganz wenigen Sätzen geht die gesamte Schilderung durch rein akustische Mittel vor sich; die letzte Andeutung der still werdenden Nacht, die die beiden Liebenden vereint, schließt mit der Vorstellung des Nachtigallenschlags und des sanft rauschenden Wassers. (57) An sich betrachtet, ist kaum eine der vertretenen Vorstellungen neu oder besonders eigenartig; aber das Wertvolle an ihnen ist der feinempfundene Rhythmus, in dem sie gebraucht sind, und die Bewegung, die den Satzbau in musikalisch wirkender Art sorgsam abstuft: rasche, stürmende Hauptsätze charakterisieren das Hetzen der Hunde, aber eine einzige, langhallende Periode kennzeichnet das nächtliche Weben des wieder in Ruhe versinkenden Gartens. (57) So unfehlbar fein abgewogen erscheinen bei näherer Betrachtung Rhythmus und Bewegung, daß einen etwas wie ehrfürchtige Rührung vor der künstlerischen Goldschmiedearbeit ergreift, die noch bis in die letzte Druck-Fassung hinein am Rhythmus dieser Sätze herumhorchte und besserte.[1]) Damit erscheint eine Fülle von unscheinbaren, auf den ersten Blick fast unerklärlichen Änderungen in einem ganz neuen Lichte. — Bezeichnend ist es, daß Storm in der ersten, viel bewegteren Handschrift des Malers Johannes fast alles Neu-Eintretende mit akustischen Vorstellungen einführt: man sieht niemand kommen,

1) Köster, Prolegomena, S. 44 ff.

man hört ihn: den Junker meldet sein schwerer Schritt, ein schriller Pfiff (57), das störende Eintreten der alten Bas' Ursel verkündet ihr Stock:

> und war es, als wenn etwas mit dreien Beinen sich mühselig die Stiegen heraufarbeitete.

(46) — Johannes erwacht vom Schall des Mittagläutens, (60) — von Amsterdam grüßt ihn zuerst das Glockenspiel des Rathausturmes, (61) —. Auch der Schluß von Situationen wird fast immer durch akustische Vorstellungen geschildert: die Hähne krähen scharf, als die Liebesnacht verflossen, (57) — und dem totwunden Maler dringt als Letztes ins erlöschende Bewußtsein *ein gellend' Lachen, ... ein Schuß und das klirrende Fallen seines Degens.* (63) — Storm folgt hier seinem innersten Instinkt: er ist Ohrenmensch. Goethe schildert alles vom Auge aus; Dickens hat eine rein optische Phantasie von peinlichster Genauigkeit, Keller ein überscharfes Auge, das Dinge und Menschen immer in zeichnerische Perspektive rückt: eine ähnlich stark akustisch eingestellte Phantasie wie die Storms finden wir eigentlich nur bei Dostojewsky[1]), der aber mehr die rein sinnliche Seite der Akustik aufweist als die musikalische. — In der zweiten, viel ruhiger erzählten und dramatisch weniger bewegten Handschrift der Novelle fällt es auf, daß die Gehörsvorstellungen zugunsten der optischen Darstellungsmittel zurücktreten: nur gegen den Schluß hin treten sie wieder völlig in den Vordergrund: *wimmernd' Glockenläuten* (83) leitet die Szene ein, die wieder ertönende *holde Stimme* (84) und das *zarte Singen* (86) des Kindes bereiten die Katastrophe vor; der *wehe Klagelaut* (87) der armen Mutter erstickt unter der *harten Stimme* (87) des Predigers; aber ihr gellender Schrei verkündet den Tod des Kindes. Ausdruck vom schneidenden Jammer des Malers wird wieder einzig die (schon früher gebrauchte) Vorstellung:

> O Hüter, Hüter, war Dein Ruf so fern —

(89). Trostlos zählt der Gram-Betäubte die Glockenschläge in der öden Nacht, (89) — und in der *toten Stille* des Hauses, wo er

1) Stefan Zweig: „Drei Meister", S. 157.

sein Kind malt, fährt ihm der Schall der Anklageworte, die er selbst unter das Bild setzt, *wie ein Schwert durch die Ohren.* (92) — Eine fast pausenlose Reihe rein gehörsmäßiger Vorstellungen bildet dann den auch sprachlich wirklich erschütternd gewaltigen Schluß: (93)

> leise Schritte — — es tastete wie mit kleinen Händen an der Tür, — ich hörte deutlich meinen Namen rufen, — dann rauschte es wie von Frauenkleidern, — und das Geräusch vom Falle eines Körpers wurde hörbar. —

Zwei, drei Sätze werden eingeschoben, und eine letzte Gehörsvorstellung beschließt das Ganze in unvergleichlicher Weise:

> was ich niemals hier vernommen, ich wurde plötzlich mir bewußt, daß ich vom fernen Strand die Brandung tosen hörete . . . Keines Vogels Ruf vernahm ich, aber aus dem dumpfen Brausen des Meeres tönete es mir immerfort, gleich einem finsteren Wiegenliede: Aquis Submersus, — aquis submersus. — (93) —

Dialoge.

Noch ein Letztes drängt sich auf bei einer Übersicht über die musikalische Wirkung der in der Novelle vorherrschenden Gehörsvorstellungen: es ist die eigentümliche Rolle und Stellung, die die Dialoge einnehmen. Es mag seltsam erscheinen, daß sie sich dem Leser gerade an dieser Stelle, unter dem Gesichtspunkte einer Betrachtung musikalischer Elemente und Darstellungsmittel ins Bewußtsein schieben, aber eine nähere Prüfung ließ keine andere Lösung zu. — In einer sehr feinen Kritik sagt Thomas Mann gelegentlich über Fontane,[1]) daß dessen Dialoge „in mindestens so hohem Grade Musik" seien, als sie zur Personenmodellierung und indirekten Charakteristik beitrügen. Das kann man unbedenklich auf Storms Dialoge, insbesondere auf die Wechselrede der vorliegenden Novelle, übertragen. Denn wie Lukácz sehr richtig hervorhebt:[2]) Storms Stillösung folgt ja im ganzen nicht unmittelbar aus dem Wesen seiner Stoffe, sie ist eine ganz persönliche Harmonie aus den Möglichkeiten seines

1) Th. Mann: „Rede und Antwort", S. 109.
2) Lukácz, S. 165.

eigenen Wesens. Dialog ist ihm durchaus nicht Selbstzweck, sondern plastisches Mittel, das sich in erster Linie einmal der musikalischen Tendenz unterordnet, die das Ganze beherrscht [1]) — So stark näherte Storm sie gerade in „Aquis Submersus" bewußt-musikalischem Rhythmus, daß ihm im Rausch der Komposition ein sehr böser Fehler unterlief, auf den feinhörige Freunde [2]) ihn erst aufmerksam machten: die Dialoge glitten ihm in iambische Rhythmen über, was ihre musikalische Wirkung wieder aufhob und nur das Gefühl einer peinlich-zwitterhaften Störung hinterließ. Er sah das auch ein und änderte mit gewissenhaftem Fleiß, wenn auch unter reichlichem Seufzen. [3]) Erst in der letzten Fassung ist die Wechselrede nun das, was er von ihr wollte: Verstärkung der musikalischen Stimmung des Ganzen. Natürlich erfüllt der Dialog als Stilmittel noch weit größere Forderungen als diese eine. Er wirkt nicht nur musikalisch, obwohl er von der gleichen, gesunden Undifferenziertheit ist wie der Fontanes. [4]) Auch dessen Wechselrede, wie die Storms, teilt die „gesunde Furchtlosigkeit vor der Langweile", [4]) die der Generation um 1860 eigen ist und ihre Behandlung des Dialogs von der moderner Dichter, insbesondere der nordischen, unterscheidet. Charakteristik der Redenden ist in Storms Dialogen kaum zu finden: das unterscheidet ihn auf's schärfste von Raabe: bei ihm bleibt einem ein Gespräch, wie das des Moses Freudenstein mit dem Hungerpastor, unweigerlich für sich allein im Gedächtnis haften, weil es — teilweise unbarmherzige — immer allerschärfste Kritik der Redenden ist. Ton und Stil der einzelnen Sprecher sind in feinster Weise voneinander abgestimmt. Läse man jemand, der das Buch nicht kennt, nichts davon vor als die Dialoge, so würde er sich rein aus ihnen ein unbedingt richtiges, bis in Einzelheiten vertieftes Bild der Charaktere machen können. Versuchte man aber das Gleiche mit einer Novelle von Storm, vorzugsweise mit „Aquis Submersus", so würde sich niemals die gleiche Wirkung einstellen:

1) Heyse: Erinnerungen und Bekenntnisse II, 349.
2) Briefe an seine Freunde, S. 128, 129.
3) vgl. Köster, Prolegomena, S. 68, 69.
4) Th. Mann: Rede und Antwort S. 109.

diese Wechselrede ist garnicht aus der Umrahmung, aus der Stimmung des Ganzen zu lösen, sie soll garnicht scharf charakterisieren, sie verfolgt in ihrer „unendlich wohltuend stilisierten Mundgerechtheit“ [1]) ganz andere Ziele, (auf die die Untersuchung weiter unten gleich zurückkommt.) Alle Dialoge der Novelle gleichen dem Stil der fortlaufenden Erzählung selbst; sie stören in nichts den einmal angeschlagenen und weiterhallenden Ton; sie geben nur die Obertöne der Schwingung weiter. Vielleicht ist diese Vereinheitlichung, der auch sie unterworfen worden sind, ein ganz bewußter Kunstgriff des Stilgefühls insofern, als ja ein rückschauender Bericht eines Erzählers alle Wechselrede, besonders, wenn sie um Jahre zurückliegt, — auf den einen, eigenen Sprachstil eben des Erzählers zurückführen wird. Vielleicht ist sie auch nichts als Wesenseigentümlichkeit; das läßt sich nur schwer entscheiden. Dafür spräche allerdings, daß auch in den seltenen Novellen, in denen der Dichter direkt berichtet, ohne vermittelnde Erinnerung, die Dialoge diese Farblosigkeit zeigen und die unlösbare Verschmolzenheit mit dem Ganzen. — Die Ziele, die der Dichter außerhalb der eben erwähnten, musikalischen Einordnung und Wirkung mit seinem Gebrauch der Wechselrede verfolgt, werden, was die Theorie anbelangt, gekennzeichnet in seinem Briefwechsel mit Keller und mit Heyse. Bei Gelegenheit einer Besprechung von Kellers „Hadlaub“ ergibt sich eine briefliche Auseinandersetzung über den Gebrauch und die Handhabung von Liebesszenen. [2]) Storm wünscht diese weiter ausgeführt, als Keller das in einer ersten Fassung seiner Novelle getan hatte, verteidigt sich dann gegen des Freundes etwas entrüstet ablehnende Replik damit, daß er nur den *in Szene gesetzten Reflex* wolle und zwar: *Verräterisches Leuchten auf schönen Gesichtern, — schalkhafte Fragen eines kleinen Mädchens* und *kurze Antwort mit dem Mutwillen und dem Tiefsinne des Minneglücks.* Daraus baut nun Keller, den Rat auf seine Art befolgend, die herrlichen Dialoge der jetzigen Fassung seiner Liebesszene, [3]) eine feierliche, kristallklare Unterhaltung der Liebenden,

1) Th. Mann: Rede und Antwort, S. 261.

2) Storm-Keller-Briefe, S. 19.

3) Züricher Novellen, Stuttgart u. Berlin 1909, S. 116.

die mit fast formelhaft wirkendem, gegenseitigen Verlöbnisse schließt. — Das ist sicherlich anders geraten, als Storm es seiner Anweisung nach gemacht haben würde. — Bei Keller sind wir durchaus nicht, wie in „Aquis Submersus" und anderen Werken unseres Dichters, genötigt, fragmentarische Dialoge mit unserer eigenen Phantasie weiterzuspinnen und zu Ende zu denken, oder vorwegzunehmen, was in balladenhafter Weise nur angedeutet ist in jener *symptomatischen* Behandlung, die Storm auch beim Dialog für den *einzig wahren, poetischen Jakob*[1]) hielt. Vorzüglich über Dialoge zwischen Liebenden äußert Storm sich in den Briefen an Heyse, wie folgt:[2])

> Die Gespräche der Liebenden möchte ich an einzelnen Stellen etwas naiver empfunden haben, ein wenig bedeutsamer: ich meine so, daß ein einzelnes, scheinbar unbedeutendes Wort doch in dem Leser womöglich eine Reihenfolge dahinterliegender Vorstellungen, Gedanken oder Vorgänge eröffnet . . . . —

Das deutet sehr stark die Art an, die Storm wünscht: sinnlich, anschaulich, aber nur in andeutender Form; die Handlung verborgen weiterleitend, aber den Leser beständig zur Mitarbeit zwingend, von der Handlung selbst aber untrennbar. — Und diesem Stil der Auffassung entspricht in „Aquis Submersus" völlig der der Darstellung: die rhythmische Wirkung ist bei aller Anschaulichkeit so stark, daß alle Wechselrede aus dem Zusammenhange des Ganzen in keiner Weise zu lösen ist. Das Wesen ihrer Anschaulichkeit ist musikalisch, nicht charakterisierend. —

Elemente des Gesichtssinns.

Aus allem bisher Gesagten scheint hervorzugehen, daß Storms stilgebende Phantasie hauptsächlich von Vorstellungen akustischer Natur erfüllt und getragen ist. Die Sinneseindrücke der optischen Phantasie treten dagegen auffallend zurück. Daß die Begabung eines Dichters beide Arten von Stilgebung gleichmäßig aufweist und bevorzugt, ist selten genug: Otto Ludwig stellt eines der

1) Briefwechsel m. Heyse Bd. II, S. 53.
2) „ „ „ „ I, S. 7.

wenigen Beispiele dar. Er verknüpft Vorstellungen aus beiden Sinnesgebieten mitunter fast gleichwiegend.[1]) — Bei Storm gehen die in der vorliegenden Novelle gebrauchten, optischen Stilmittel über das Herkömmliche in keiner Weise hinaus. Dennoch fällt bei aufmerksamer Betrachtung im zweiten Teil der Novelle, d. h. in der zweiten Handschrift, doch ein gewisses Vorwiegen von Gesichtsvorstellungen auf, bei denen man sich aber schwer des Eindrucks einer gewissen Künstelei und fehlender Ursprünglichkeit erwehren kann. Man glaubt hier die Absicht zu merken, daß der Dichter versuchen wollte, sich in die Phantasie und Anschauung eines Malers hineinzuversetzen, dem sich, seiner Begabung entsprechend, alle Vorstellungen mehr oder weniger auf visuellem Wege aufdrängen. Aber fast nie erreichen stilistische Darstellungen dieser Art, wie die Schilderung des Marktgewühls unter des Malers Fenster (71) oder die Wirkung von Katharinas Bild auf den in Leid Versunkenen (91) die lebendige Kraft, die das durch Vorstellungen des Gehörs Vermittelte auszeichnen. — Hinsichtlich der Dimensionen der Gesichtseindrücke des Dichters tritt auch in dieser Novelle seine Vorliebe für das Enge und Heimliche, die seiner bürgerlichen Wesensart durchaus entspricht, hervor: nicht den großen Ruhm ersehnt der Maler, sondern ein stilles Glück: *daß er's in seiner Kunst wohl einmal den Größeren gleichzutun verhoffe* (93), ein *wohlbestellet Heimwesen* zu haben (65), als geehrter Meister und als Gatte einer schönen Frau im Kreise beflissener Schüler zu leben, — darüber hinaus gehen seine Vorstellungen nicht. Es ist mehr Handwerkerhochmut als Künstlersinn, was ihn von *Pfennigmalern* reden läßt. So liegt über den meisten Äußerungen dieser Art etwas quälend Beschränktes und Trockenes. — Ganz anders liegt Storm eine andere Seite der visuellen Phantasie: die Abstufung der Lichtstärken. Freilich ist er da ganz Nachfahre der Romantik: Glänzend-frische Morgenstimmung bevorzugt er nicht; wenn er sie schildert, so tut er es mit abgebrauchten, etwas flachen Mitteln, — heißen, brütenden Sommermittag charakterisiert er mit anderen Stilmitteln (s. u.) als

1) vgl. J. Strecker: Otto Ludwig u. s. Stil im „Erbförster". Diss. Marburg 1912, S. 22.

Gesichtsvorstellungen, aber das gedämpfte, halbe Licht, das ist das eigentliche Reich, in dem auch sein Auge mit der besten, künstlerischen Schärfe und Empfindlichkeit die Dinge erfaßt und wiedergibt. Hervorragend schöne Beispiele dafür finden sich in „Aquis Submersus": *silberne Mondnacht* dämmert, *wie Schatten* steigen Zackengiebel auf (72), Rehe stehen im *silbergrauen Tau* (58), Butzenscheiben glühen mit satten Farben, in dunklem Feuer (79). — Fein und sicher wird die Grenze gegen Süßliches und Verschwommenes gewahrt: die *symptomatische Behandlung* solcher Gesichtseindrücke, ihr Aufgehen im Rhythmus der Sätze nehmen ihrer Verwendung den Eindruck des Platten und Herkömmlichen. —

Elemente des Geruchs und Geschmacks.

Ist Storm im Gebrauch seiner Stilmittel aus Gehörs- und Gesichtseindrücken durchaus noch einer der Letzten der alten Generation deutscher Novellistik, der Generation zwischen Romantik und der ausgehenden Zeit der Reichsgründung, so steht er andererseits in seiner Bevorzugung von Geruchs- und Geschmackseindrücken der Moderne bedeutend näher als irgend ein anderer in der Gruppe von Künstlern, der man ihn zurechnet. Darauf weist ja auch alle einschlägige Literatur über ihn ausreichend hin.[1]) — In den Werken seiner Spätzeit wird er sparsamer mit der Verwendung solcher Stilmittel. „Aquis Submersus" ist eigentlich das letzte Werk, wo er sich darin ziemlich unbekümmert gehen läßt. Freilich in seiner eigenen, hier auch dem Stoff entsprechenden Weise; weit entfernt vom orientalischen Reichtum Heines einerseits und vom Verfalls-gezeichneten Feinempfinden moderner Dänen, Deutscher und Franzosen andererseits. Alle seine Geruchs- und Geschmacksvorstellungen haben in der vorliegenden Novelle das Einfache des Bürgers bei aller sinnlichen Frische des Volksempfindens. Der von der Risch, der auffährt, *wie ein Spürhund bei der Witterung* (51), betrunken spricht, *als ob er jedes Wort auf seiner schweren Zunge schmeckete* (51), der dem Maler die schönen Ferientage *vergället und versalzen*

1) vgl. Elster: Prinzipien, I, Seidel: Natur als Darstellungsmittel.

(25), — die nicht so recht geglückte Hinrichtung der armen, jungen Hexe, die *vielen Leuten gleich einer kalt gestellten Suppen* (80) ist, — alle diese Eindrücke gehen über das Hergebrachte und Volkstümliche nicht hinaus. Eine Sonderstellung von persönlichem Werte nehmen nur die in unserer Erzählung besonders reichlich verwandten Blumendüfte ein; (16, 17, 25) auf die ihnen eigentümliche Kraft, bei dem Dichter ganze Komplexe von Erinnerungen wachzururufen, weist die Literatur ebenfalls ausreichend hin.[1]) Eigenartig ist nur, (was oben schon angedeutet wurde,) daß Storm eine schwüle, flimmernd-grelle Mittagsstimmung in der Darstellung fast einzig mit dem Stilmittel der Geruchseindrücke bestreitet; Würzeduft des Harzes und der leicht-betäubende *Ruch der Himbeeren* (60) ersetzen die Schilderung des über der Waldlichtung flimmernden, grellen Mittagslichtes. —

Mimische Elemente.

Vorstellungen mimischer Phantasie, die bei der im allgemeinen geruhsamen Art Theodor Storms überhaupt nicht sehr häufig sind, treten in der vorliegenden Novelle kaum hervor: einzig die Frauenhand, — seit „Immensee" Künderin des verborgenen Seelenlebens, — spielt ihre alte Rolle: *gleich einem kühlen Blatte* (85) legt sich die Hand der längst im Unglück Stillgewordenen auf die Stirn des Verzweifelten; — und was ihm half im Augenblick der höchsten Not, war *ein zitternd Händlein*, das von dem offenen Fenster herabkam. (55) —

Aus den bisher behandelten Elementen des Stils: akustischen Darstellungsmitteln in überwältigender Menge und mit nicht hoch genug einzuschätzender Bedeutung und Wirkung, und aus den mehr zurücktretenden Gesichts-, Geruchs-, Geschmackselementen und solchen der mimischen Phantasie, — sie alle in Storms *symptomatischer* Behandlung verwandt, — baut sich die plastische Anschaulichkeit des Stil-Kunstwerkes auf; denn als ein solches muß man ohne alles Dingen und Feilschen „Aquis Submersus"

1) Seidel, S. 13.

doch wohl ansehen. Mit tausend anderen Mitteln ist letzten Endes diese Anschaulichkeit noch gesteigert und bereichert, auf die alle einzugehen Verzicht geleistet werden muß, soweit sie nicht als besondere Eigenschaften des Stils an anderer Stelle noch berücksichtigt werden. Nur das mag noch kurz hier angedeutet werden: daß alles seelische Erleben in Handlung umgesetzt wird; alle Gemütsbewegungen, an sich nicht sichtbar, werden so veranschaulicht: die ausbrechende Wut des Junkers (63) wird, in einem prachtvollen Crescendo der Rede, wirksam gezeichnet durch die Geste des Hantierens mit der Pistole, Angst und Hoffnung des Malers werden durch den körperlichen Reflex des Fieberschauers, der ihn packt, (82) wiedergegeben. Immer steht der Ausdruck zu Gebote, der den Leser zwingt, *bis zur sinnlichen Mitempfindung*[1]) mitzugehen. — Das Vorherrschen der beschreibenden Elemente im zweiten Teil ist wahrscheinlich ein gewolltes, um den Alters- und Zeitunterschied zu kennzeichnen, doch wirken diese langen und ruhigen Perioden ermattend und künstlerisch zwiespältig: selbst in Jahren und unter dem beugenden Einfluß des Grams wird niemand seinen Stil so ändern, wie es hier mit der Niederschrift des Malers Johannes geschehen ist. —

Breite und Knappheit.

Daß Knappheit, nicht Breite, das eigentliche Wesen von Storms Stil, vor allen Dingen in der vorliegenden, balladenhaften Erzählung, ist, scheint durch das Gesagte erwiesen. Breite erklärt der Dichter in seinem Briefe an Heyse[2]) einfach als Alterskrankheit, an der seine späteren Sachen litten. Der erste Teil von „Aquis Submersus" ist, auf Knappheit hin betrachtet, fast vollkommen: kein Wort zu viel, keins zu wenig. Wo die Erzählung einmal etwas breiter und langsamer fließt, wie beim Aushorchen und -fragen des alten Dieterich, (62), ist es ein künstlerisches, wohl erwogenes Retardieren vor einer blitzartig einschlagenden Katastrophe; wie das ruhige Erzählen von Genesung und Hoffnung

1) Briefw. m. Mörike, S. 33.
2) „ „ Heyse, „ 53.

(66) nur wieder den Zweikampf mit dem Junker, der sich in zwei kurzen, aber hervorragend plastischen Sätzen abrollt, vorbereitet. — Anders im zweiten Heft der Handschrift: hier haben die teilweise enge Anlehnung an Laß und die allzu breite Ausmalung bei der Beschreibung kulturhistorisch gesehener Zeitbilder auf den Stil wenig günstig gewirkt: die Fülle der Längen verursachenden Details ist nicht immer ausreichend motiviert; die durch die symptomatische Behandlung des ersten Teils an Mitarbeit gewöhnte Phantasie des Lesers findet das „logische und sympathetische Vorwegnehmen“ [1]) erschwert: befremdet durch den abweichend-breiten Stil sind wir geneigt, die dramatische Stilknappheit des ersten Teils zurückzuwünschen. Kuh [2]) wies Storm in einer außerordentlich feinen Kritik, die dieser aber ablehnte, darauf hin. Erst mit dem Eintritt des Johannes ins Pfarrhaus und der Vorbereitung der Katastrophe gleitet die Stilgebung wieder in die alte, untrügliche Sicherheit der Verteilung von Breite und Knappheit zugunsten der letzteren zurück: das entzückend zarte Intermezzo des kleinen Johannes, der sein eigenes Sterbelied summt, ist ein letzter Ruhepunkt: dann geht es mit äußerster Konzentration dem Ende zu.

Das Imaginäre.

Unter den Elementen der stilgebenden Phantasie, die die meisterhafte Darstellung des ersten Teils geschaffen haben, darf eines nicht unberücksichtigt bleiben: das Imaginäre, das Vorstellungen des Visionären, des Wachtraumes, der Sinnestäuschung häufig verwendet. — Die Vorliebe des aus dem Lande der „Spökenkieker“ stammenden Dichters für Spukhaftes ist ja bekannt, [3]) ebenso der Nachklang der Romantik, die hier einer ausgesprochenen, persönlichen Vorliebe entgegenkommt. Die Spuren davon finden sich in Gedichten („Gartenspuk“) und Novellen („Ein Bekenntnis“ „Am Kamin“) überall; auf die Stilbildung haben solche Motive natürlich weitgehenden Einfluß. So ist das imaginäre

1) Th. Mann: Betr. ein. Unpolitischen, S. 112.

2) Briefwechsel m. Kuh, S. 552.

3. vgl. Gratopp: „Volkspoesie u. Volksglaube“ S. 36.

Motiv der umgehenden Ahne in der Novelle immer wieder stilistisch verwandt: aus dem Fenster heraus scheint dem Maler ihre Knochenhand zu drohen (58), aus dem Sumpfe will sie nach ihm greifen, und mühsam nur beruhigen sich die *aufgestörten Sinne, die solch Bild mir vorgegaukelt* (58) — Etwas reichlich rasch wird diese Vision schon auf der übernächsten Seite abgelöst durch den mittäglichen Wachtraum im Walde: zwischen den Stämmen gaukeln dem Maler die überreizten Sinne die Geliebte vor, bald als spielendes Kind, bald so, wie seine Sehnsucht sie sich herträumt, ihn anschauend mit den *seligen Frauenaugen.* (60) — Zwischen die beiden, imaginären Eindrücke ist, — psychologisch in dieser Häufung wiederum nicht sehr geschickt verwertet, — ein ähnliches stilbildendes Mittel imaginärer Phantasie geschoben: die lebendige Vergegenwärtigung eines künftigen Zustands: Johannes sieht (59) *das fröhliche Barkschiff die grünen Wellen des Zuidersees befahren,* hört das Glockenspiel und frohen Zuruf von Schülern und Freunden. — Sehr wirkungsvoll ist eine ähnliche, spätere Stelle, wo in trauriger Gegenwart die imaginäre Vorstellung vergangenen Glücks mit leidenschaftlicher Kraft auftaucht: im Marktgewühl des Alltags die dämmernde Mondnacht und das Schlagen der Nachtigallen, das der jetzt Einsame in seliger Liebesstunde gehört (72). Diese Übertragung des Dante-schen Verses „es ist kein größ'rer Schmerz als sich im Leid auf altes Glück zurückbesinnen" — (Dante, Inferno V), konnte wirkungsvoller kaum gemacht werden. — Eine ähnliche Vorstellung, aber weniger lebhaft ausgedrückt, findet sich noch einmal gegen Schluß der Novelle (71). Ebenfalls auf den letzten Seiten der Erzählung bringt Storm dann noch ein dem Volksaberglauben entnommenes Darstellungsmittel imaginärer Phantasie: den Vorspuk der drei Leichlaken, die die alte Mutter Siebenzig hat über des Pastoren Hausdach fliegen sehen[1]), (83, 87). — Eine künftiges Unglück vordeutende Rolle spielt dieser Zug in der frühen Erzählung „In Großvaters Hause"[2]).

1) Gratopp, S. 57, 61.
2) Hertel Bd. VI, S. 337.

Besondere Eigenschaften des Stils.

Den besonderen Eigenschaften des Stils in „Aquis Submersus" ist ein eigentümliches Merkmal gemeinsam: eine nähere Betrachtung stellt es fast bei jeder der in Betracht kommenden Gruppen fest: der Dichter braucht keine einzige davon, — (es handelt sich um Bilder, Vergleiche, Beseelungen, Abkürzung und Hervorhebung etc.), — rein für sich: es sind sehr häufig Grenzfälle, deren Eingliederung nur unter Schwierigkeiten geschehen kann. Um ein Beispiel vorwegzunehmen: es heißt an einer Stelle (72):

> . . . ein sehnend . . Leid zerfleischte mich mit wilden Krallen und sah mich gleichwohl mit holden Augen an. —

Das ist teils Beseelung, teils Bild; in der Unmöglichkeit, es logisch zusammenfassend als das eine oder das andere auszudenken, liegt gleichwohl ein seltsamer Reiz. Völlige Deutlichkeit ist hier stilistisch garnicht der Zweck, vielmehr Erhaltung und Verstärkung der Stimmung von sehnender Leidenschaft, verbunden mit gestaltlosem, nicht faßbaren Grauen vor kommendem Unglück und durchtränkt von altem, unheilbarem Leide. Ähnliches finden wir häufig: die Wirkung, von der man wohl annehmen kann, daß sie nicht zufällig ist, ist fast immer die gleiche.

Bild und Vergleich.

Daß Storm im allgemeinen von Vergleichen keine allzu hohe Meinung hatte, geht aus dem weiter oben schon erwähnten Briefe an Eggers[1]) hervor. Diese Ansicht hat er, — der Brief ist 1853 geschrieben, — auch in späteren Jahren kaum geändert. Es ist durchaus bewußte und logische Kunstübung, die ihn im allge-

1) Briefwechsel m. Eggers, S. 17.

meinen sparsam mit Vergleichen umgehen läßt: sie entsprechen nicht seinem *symptomatischen* Verfahren, das immer beabsichtigt, keine allzu grelle Klarheit zuzulassen, damit die Phantasie des Lesers immer *ihr Lichtchen anzünden*[1]) muß. — Viele Vergleiche hätten das bis in den Sprachstil hinein gewahrte Halbdunkel unnötig zerstreut. — Nur zweimal legt der Dichter seinem Maler Vergleiche in den Mund, die von so hoher, poetischer Schönheit sind, daß man sie nie wieder vergißt; nur: ist es Zufall, so ist er bezeichnend für Storm: das tertium comparationis ist in beiden Fällen seiner geliebten, geheimnisvollen Nachtstimmunng entnommen:

gleich einem Stern aus unsichtbaren Höhen fiel es mir jählings in die Brust . . .

(79) und: — —

wie auf einem dunklen Strome trieben meine Gedanken dahin . . .

(78). — Fast alle übrigen Bilder, — Vergleiche werden kaum mehr gebraucht, — sind der herkömmlichen Umgangssprache entnommen, erheben weder einen Anspruch auf Beachtung im gleitenden Strom der Erzählung, noch fallen sie als unkünstlerisch irgendwie unangenehm auf. —

Beseelung.

Sehr viel reichlicher bedient sich der Dichter des Stilmittels der Beseelung. Sie ist ihm angemessener, seinem Wesen und seinem Künstlertum, das dem Primitiven nicht entfremdet ist, dem Denken des Volkes nicht, das schließlich nur in seinen Dichtern zu Worte kommt.[2]) Nur bringt Storm, wie oben schon gesagt wurde, die Beseelung selten in reiner Form in der Novelle zum Ausdruck, häufig verquickt mit Bildern und sinnbildlichen Wendungen. (Beispiele S. 72, 74, 85, 91, 92). Ob die Beseelung der Natur gerade diesem, in das trockene und der Natur eigentlich entfremdete 17. Jahrhundert verlegten Stoffe, angemessen und kulturhistorisch unanfechtbar ist, darüber wurde Andeutendes schon bei der Behandlung des Zuständlichen gesagt. Jedenfalls

1) Briefwechsel m. Heyse I, S. 182.

2) vgl. Th. Mann: Betr. ein. Unpolitischen S. 134.

sind die Natur-Beseelungen in „Aquis Submersus" sehr schön; wenn sie auch auf Neuheit im allgemeinen nicht Anspruch erheben können, so liegt ihr Wert wieder in der Stelle, an der sie stehen, im Rhythmus, unter dem sie verwandt sind. Unstreitig am schönsten ist die Beseelung des Meeres zu einer Gestalt, mächtig und ergreifend wie die mütterlich-gewaltige „Mitternacht" [1]) Mörikes, der die Stunden das uralte Schlummerlied singen. Seidel [2]) weist auf die zunehmende Rolle des Meeres in den Alterswerken Storms hin; aber ähnlich erschütternd ist es nie beseelt worden wie in der vorliegenden Novelle. Wie es das finstere Wiegenlied der Ewigkeit singt und leidgeschärften Ohren vom Göttlichen predigt, das konnte schöner nicht gesagt werden. (75, 93). — Unter der häufigen Personifizierung von abstrakten Vorstellungen sind die oben schon erwähnten Grenzfälle zwischen Bild und Beseelung mehrfach vertreten: dahin rechnen muß man wohl die drei *furchtbaren Dämonen Zorn, Liebe, Todesangst,* (56) die den Gehetzten in das Gemach der Geliebten treiben. Eine reine Beseelung solcher Vorstellung ist dagegen die *alte Zeit,* die mit *finsteren und doch wieder mit kindlich frommen Augen* die Lebenden anblickt (17), und ebenfalls die *knöchern drohende Hand des Todes* (88). — Unter der relativ sehr großen Zahl derartiger Beseelungen ist dies nur ein Bruchteil von Ausgewähltem. — Auch konkrete Erscheinungen werden öfters beseelt: am eindrucksvollsten das Bild der Ahne, das lebendig gedacht wird und quälend wie ein böser Mensch. (44, 63, 91). Im Augenblick tiefster Leidversunkenheit erscheint dem Maler das Bild der Geliebten plötzlich als das lebende Original — (91). Ein Zug ist aller Form der Beseelung fast durchgängig gemeinsam: immer handelt es sich dabei um irgend einen Tätigkeitsbegriff. Natürlich erhöht das, vor allem bei der Personifizierung von abstrakten Vorstellungen, die plastische Anschaulichkeit außerordentlich, im übrigen ist es eine Parallele zu der allgemeinen Stil-Eigenschaft, alles in Bewegung und Tätigkeit umzusetzen. —

1) Mörike: „Um Mitternacht" Gedichte, München o. J., S. 103.
2) Seidel, S. 29, 30.

Abkürzung und Hervorhebung.

Einen viel persönlicheren, intimeren Reiz als alle Beseelung aber erschließt ein anderes Stilmittel, das Storm in „Aquis Submersus" vorzugsweise verwendet: die stilistische Abkürzung und Hervorhebung, — Vertauschung und Verschiebung verwandter Vorstellungen, die so gehandhabt wird, daß endlich eine Ersatz-Vorstellung im Vordergrunde steht, die wohl die Funktion der eigentlichen Vorstellung zu übernehmen geeignet ist, da sie in sehr nahen Beziehungen zu dieser steht, aber dennoch, eben durch das immer leise fühlbar bleibende Merkmal des Ersatzes, einen fremdartigen Reiz behält. Das Gesagte wird dadurch in eine etwas größere Entfernung vom augenblicklichen Verstehen gerückt, aber mit feinstem Gefühl eben nur so weit, daß bei aller unangetasteten Klarheit das Gefühl des Fremdartigen, Einmaligen im Leser zurückbleibt. Es handelt sich um eine Art „pars pro toto"[1]) die der Dichter vorzugsweise bei der Personenbeschreibung verwendet. Von der Urahne sagt der Maler Johannes (45)

Dies Antlitz hat wohl vermocht, einer jeden Bitte Nein zu sagen, —

in der Kapelle erhebt sich über den Rand des Sarges *ein junges, blasses Antlitz* (32). Das *gelbe Fuchsgesicht* (64) des Wirtes ist als alleinige Andeutung seiner unleidlichen Aufpasserei verwandt, die *tanzenden Leuchten* (79) vertreten die etwas angetrunkene Hochzeitsgesellschaft des Glockengießers. Nicht gerade „pars pro toto", dafür aber eine Ersatz-Vorstellung in verkleinerndem Sinne wendet der Dichter an, wenn er (21) den plattdeutschen Spruch am Hause des Bäckers als *für jugendliche Augen wohl nicht sichtbar* bezeichnet. — Für „Augen" wäre „Verständnis" einzusetzen, für den einfachen Sinneseindruck des Sehens, Sichtbarwerdens, die wertvollere Funktion des verstandesmäßigen Aufnehmens. Storm hat gerade durch diese Vereinfachung des Sinns hier das erreicht, was die Abkürzung und Hervorhebung eigentlich bezweckt: Steigerung und Bereicherung des Sprachstils.

1) vgl. Elster S. 138.

Umschreibung, sinnbildliche Wendungen.

Zahlenmäßig häufiger verwandt, weil der alten Umgangssprache z. T. entnommen, z. T. angeglichen, findet sich das Stilmittel der Umschreibung: der von der Risch hält *keinen Aufschlag mehr* mit dem Hofe des Junkers Wulf, (68), (dient als Umschreibung für: „verkehrt nicht mehr"). Ähnliche Bedeutung vertritt der Ausdruck: *geht zu Hofe* (26) in etwas engerem Sinne (Werbung) Geld wird gelegentlich wohl als *helfendes Metall* umschrieben — (Ähnliche Beispiele finden sich S. 50, 69 etc.) Sinnbilder verwendet Storm, ähnlich wie Raabe, mehr im Gedankengehalt; sinnbildliche Wendungen des Sprachstils sind dagegen selten und gehen über das Herkömmliche kaum hinaus.

Immer süßer blühte das holde Antlitz aus dem dunklen Grund des Bildes auf

(44), berichtet Johannes, das Symbol der Blume für ein zartes Mädchen andeutend. — Ob dem Selbstgespräch der alten Ursel bei ihrem Nonnenspielchen

(Oh, es geht nicht aus, — c'est un jeu très compliqué —)

(36) eine sinnbildliche, auf das Geschick des Malers, dem sie von vornherein wenig gewogen ist, vordeutende Wendung wirklich zugrundeliegt, muß dahingestellt bleiben: unmöglich ist es nicht. —

Archaisierende Elemente des Sprachstils.

Alle die bisher erwähnten Stilmittel sind nun verwandt und zusammengewirkt in dem bunten Teppich der Sprachform, die der Dichter in seiner Gruppe altertümelnder Novellen allmählich zu immer größerer Kunst und Reife ausgebildet hat. Über die Berechtigung dieses Stils kann man denken, wie man will: es müßte schon ein reiner Verstandesmensch sein, dem es einem solchen Meisterwerk wie dieser Novelle gegenüber nicht letzten Endes doch nach dem Worte Dehmels ginge:[1]) — „. . . . da schweigt alles Besserwissen des Geistes, da schaut die Seele atemlos zu." — Und wie es Gottfried Keller ging, am Schlusse

1) Erwähnt bei Th. Mann: Betr. ein. Unpolitischen, S. 406.

der bekannten, brieflichen Diskussion,[1]) in der er die ihm persönlich verleidete, archaistische Daseinsform der Novelle erst grämlich, aber wohlbegründet ablehnt und schließlich überraschend und bündig gesteht, daß alles Geschriebene eine Schrulle sei, und daß der befreundete „Klosterherr" gänzlich berechtigt sei, die schöngesprenkelte „Nelke" weiterzuziehen. Daß keine Manier aus diesem Sprachstil wurde, dafür sorgte Storms garnicht hoch genug einzuschätzender, künstlerischer Takt. Nach der kraftvollen, fast restlosen Anlehnung und Angleichung an verjährte Sprache in „Aquis Submersus" folgt die sprachkünstlerisch viel freier behandelte „Renate"; — in „Eekenhof" ist die Stilbehandlung zur wundervollsten Zartheit gediehen, in der kaum noch ein leichter Schleier von Antiquiertem über der Sprache liegt. „Zur Chronik von Grieshuus" und „Ein Fest auf Haderslevhuus" sind dann wieder enger der verjährten Sprache angeschlossen, ohne jedoch die Schönheit der früheren Novellen wieder zu erreichen. — Wie sehr in „Aquis Submersus" vom Dichter gearbeitet ist, — teils aus immer mehr verfeinertem Gehör und Gefühl heraus, teils aus unerbittlicher Selbstkritik, letzten Endes durch Rat und Hilfe wohlmeinender Freunde,[2]) — zeigen die in Kösters[3]) gründlicher Untersuchung der Handschrift und der Drucke niedergelegten Abweichungen der sprachlichen Fassung. Was Storm als allgemein umrissenes Ziel des Sprachstils einer derartigen Novelle vorschwebte, geht hervor aus dem von Köster mitgeteilten Briefe von 1877 an Erich Schmidt[4]). Darin heißt es, daß der Dichter, *auch auf Kosten der photographischen Treue,* auch in der Rede nur soweit gehen dürfe, *als er uns in seiner vorgeführten Welt heimisch zu machen imstande ist.* — Also ist auch diese Stilfrage letzten Endes Frage des künstlerischen Taktes, nicht mehr, nicht weniger. Eben dieser Takt ist letztes Kriterium, nicht Grammatik, nicht Sprachrichtigkeit, obwohl diese selbstverständlich berücksichtigt werden; letzte Instanz ist der Dichter selbst. Und wegen

1) Briefwechsel m. Keller, S. 22, S. 43.
2) Briefe an seine Freunde S. 128, 129, 130.
3) Köster, Prolegomena.
4) „ Einleitung zur Ausgabe, S. 58.

des endgültig von ihm für gut Befundenen wird er sich lieber eine Welt verfeinden, als es opfern: Ergötzliches berichtet Köster über Storms Kampf mit dem Setzer, dem es bei „Aquis Submersus" ewig unbegreiflich blieb, warum da stehen sollte „frug" und nicht „fragte", und warum das Dativ — e — nicht unter den Tisch fallen durfte.[1]) —

Als rohen Stoff fand Storm die Elemente für die archaistische Sprache der vorliegenden Novelle in seinen quellenmäßigen Vorlagen Laß und Krafft. Vieles steuerte der heimatliche Volksdialekt bei. Literarische Vorbilder, unter denen Kellers „Meretlein" sicher eine Rolle gespielt hat, mögen eingewirkt haben. Auch das Juristendeutsch, das sich in seinen eigenen Sprachstil gelegentlich als leiser Aktenstaub hineinstreut, kommt hier zu den Ingredienzien der alten Sprache hinzu; — nur vergoldet er ihn durch den Strahl seiner Kunst-Meisterschaft hier zu tanzenden Sonnenstäubchen. Alle diese Bestandteile läßt er in seinen eigenen Stil hineinfließen und verbindet sie mit dem unfehlbaren Takt und Rhythmus musikalischen Empfindens. — Entsprechend der üblen Gewohnheit des 17. Jahrhunderts streut er reichlich Fremdwörter ein: vorwiegend Gallicismen und Latinismen. Der Junker, *à la mode* gekleidet, (27) *tituliert* den Maler mit *Sieur* (33), macht mit seinen adeligen Genossen *ein ehrbar Hazard* (51), bei dem fast ausschließlich der französischen Sprache gehuldigt wird. Am meisten bedient sich dieses Idioms freilich die alte Dame Ursel, die so *obligeant* (28) lachen kann und die mit ihrer *tricotage* (27) und dem *jeu très compliqué* (36) eine nahe Verwandte des Fräuleins von der Wisch in der „Chronik von Grieshuus" ist. — Dem Latein entnommene Fremdwörter sind nicht ganz so zahlreich wie in „Renate", wo sie in den Erinnerungen des magistri theologiae natürlich stark auftreten. Immerhin häufen sich die Beispiele: „Aquis Submersus" (20, 93, 94), *octavis trium regum* (38), *item* (70), *Protection* (34), *Reverenz* (29), *Spectacul* (79), *Justification* (80) und viele mehr. — Wortwahl aus Mundartlichem ist sehr reichlich vertreten:[2]) *Griper, Fron, Pesel, Leichlaken, Koppel,*

1) Köster, Prolegomena.

2) In vollständiger Aufzählung bei Th. Rockenbach, S. 105—09.

Brüche, Watten, — es würde zu weit führen, auch nur einen Teil davon anzuführen. Das Gleiche gilt von dem als altertümlich Gewählten: *Grauwerk, verpurren, Arkebusen,* u. a. mehr. — Bedeutsamer für den Stil sind die Änderungen in der Flexion, sowohl der Nomina wie der Verben. — Weibliche Substantive werden schwach flektiert: *Von einer Branntweinbrenner-Witwen* (70), *der hiesigen Kirchen,* (70), *als eine blaurote Nasen* (70), —. auch männliche, die heute stark dekliniert werden: *unseres Nachbaren Beischlag* (71), — dagegen entnimmt Storm der alten Sprache die starke Flexion des bestimmten Artikels: *zu denen munteren Junkern* (38). — Bei der Verbal-Flexion fällt die Bewahrung des in der heutigen Sprache ausgestoßenen e auf: *sahe* (74) *hörete* (79); alte Formen wie *stund* (23) werden häufig bewahrt; das Verbum *fragen* zeigt im Imperfektum meist die starke Beugung *frug* (22); beim zweiten Partizip fehlt häufig die Vorsilbe ge- *worden* (31); *kommen* (31). Das Adverb „jetzt" wird vielfach in einer seiner alten Formen *Itzt, jetzund* etc. gebraucht. Beim Verb selbst findet sich ein sehr sorgsam abgestufter Wechsel von Imperfekt und Perfekt: der Dichter hat häufig noch in die Druckbogen hinein korrigiert, was ihm von den beiden Formen für den Rhythmus und den Anschaulichkeitsgrad des betreffenden Satzes am geeignetsten schien: beispielsweise findet sich im Rundschaudruck 1876 an einer Stelle: *sie trat und horchete,* wo die späteren Drucke, anfangend mit „Vor Zeiten", einhellig bringen: *sie war getreten und horchete* (86). — Attributive Adjektiva kommen wohl unflektiert vor: *sinnberückend Bild* (44) *Lauernd Raubtier* (63). — Mit der alten Form des Zahlworts „zwei" steht der Dichter etwas auf Kriegsfuß: auf den offenbaren Fehler *Zwo Köter* (52) hat ihn seltsamerweise auch Erich Schmidt nicht aufmerksam gemacht. — Ähnlich störend wirken in dem Sprach-Kunstwerk der Novelle zwei seltsame Abweichungen des Dichters in mittel- und süddeutsche Mundarten: auf die eine weist Köster[1]) hin: in der Handschrift, wie in den meisten Drucken findet sich (in der Gesamtausgabe und bei Hertel allerdings ausgemerzt) *ich*

1) Köster, Prolegomena S. 52.

hatte auf Katharinen ganz vergessen (35). — Ein anderes, ebenso störend übernommenes Wort fällt in der Novelle gleichfalls auf: *an Deiner Statt . . . würde ich auf's Dorf hinausmachen* (80), — was niederdeutschem Sprachgebrauch gänzlich fremd ist. — Aber das sind schließlich kleine Nörgeleien, die man möglichst rasch wieder vergessen soll über dem bewundernswerten Takt, mit dem dieser frei-geschaffene Stil im übrigen gehandhabt wird. Er tritt noch besonders hervor in den leichten Änderungen des Satzbaus: der häufigen Inversion (*und mochten das der Fron und seine Knechte sein* (81) —), der altertümlichen Einleitung von Nebensätzen mit *so, allwo, massen* etc; endlich in der vielfachen Auslassung des Hilfsverbs, die Storm allerdings schon zwei Jahre nach der Abfassung der Novelle für einen *Unfug*[1]) erklärt und in „Eekenhof" nach Möglichkeit wieder ausmerzt. — Das ist ja überhaupt das Reizvolle an Storms Behandlung des vorliegenden Stilproblems: daß er nichts schematisch durchführt, beileibe nicht alles künstlich nachdunkelt. Philologisch-antiquarische Genauigkeit hätte ihm seine künstlerische Absicht gründlich zerstört und den Reiz, der uns jetzt immer wieder gefangennimmt.[2])

1) Brief an Erich Schmidt 28. VIII. 1879; mitgeteilt durch Köster, Prolegomena S. 66.

2) Da Th. Rockenbach das aus altem Sprachgut Übernommene in breiter Ausführlichkeit mitteilt, wurden Gruppen und Beispiele hier auf das Nötigste beschränkt.

Schlusswort.

Die hiermit schließende Stil-Untersuchung des Werks macht auf Vollständigkeit keinen Anspruch: sie versuchte nur das Wesentliche herauszustellen, unter dem starken Bestreben, Manches zu erhellen, ohne den feinen Reiz zu zerstören. Der Versuch ging einerseits aus von Kösters treffendem Wort,[1]) daß sich die Chroniknovellen nur dem Leser erschließen, der „bei aller Hingabe an den Inhalt, bei allem Mitempfinden für den starken Herzklang doch auch die hundert Abstufungen der Töne und Halbtöne, das Schwellen und Verhallen zu hören vermag." — Andrerseits aber wurde versucht, den geheimen Zusammenhang nicht zu zerreißen, der das Stil-Kunstwerk Storms zu dem macht, was ein Künstler wie Thomas Mann mit vollberechtigtem Selbstgefühl von seiner eigenen Kunstarbeit sagt:[2]) „Urteilt darüber wie Ihr wollt, gute Partituren waren es immer." — Und das ist Storms Werk: gute Partitur eines reifen Meisters, der, im Zenith seiner Bahn stehend, keine unmittelbaren Kühnheiten mehr braucht, der immer wieder abwägt, mildert, und dem beim Gebrauch seiner Mittel nichts über das eine geht: den Zusammenklang. —

Die vorliegende Untersuchung verdankt ihr Entstehen der wohlwollenden Förderung von Herrn Geheimrat Prof. Dr. Elster, dessen Methode der Literaturforschung für die Behandlung des Themas maßgebend wurde. Sinn und Arbeitsziel der Abhandlung in ihrem ganzen Umfange und Zusammenhange war der Versuch, dem Kunstwerk und seiner Entstehung nachzugehen

1) Köster, Einleitung z. d. Werken, S. 59.
2) Th. Mann, Betr. ein. Unpolitischen S. 306.

ohne Beschönigung und ohne Verzerrung, soweit es möglich ist; — den Dichter aufzusuchen in seiner *Seitenloge der Klassizität,*[1]) — schließlich aber, herauszufühlen, was eine Dichtung wie „Aquis Submersus“ so zeitlos macht: jenen Ausdruck des Eigensten; wie denn Theodor Storm seinem Enkel als Widmung in den Band schrieb:

— sollen itzt sie dir Rede schenken,
Du mußt sie wahrhaftig tränken
mit Deinem eigenen Blut —

1) Briefe an Kuh, S. 107.